Erlebnis und Gestalt
in den Romanen Hugh Walpoles

Inaugural - Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät der
Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Hugo Ebert

aus Mosbach (Baden).

Tag der mündlichen Prüfung: 8. April 1936

Mannheim
Druckerei Dr. Haas, Mannheim, R 1. 4-6
1937

1937/92

Referent: Geheimrat Professor Dr. Brotanek
Dekan: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Alfred Klotz

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern
in Dankbarkeit
zugeeignet

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung . . . . . 1—9
Ziel und Weg der Arbeit.
Die geistig-seelische Haltung Hugh Walpoles.
Das Erlebnis.
Kunstanschauung Hugh Walpoles.

Hauptteil . . . . . 11—131
Das Grunderlebnis und das Streben nach realistisch-romantischer Kunst in den einzelnen Romanen.
A. Kurzer Ueberblick über den Entwicklungsgang des Erlebnisses und seiner Gestaltung in den Romanen bis zur Herries-Saga . . . . . 11—50
B. Die Herries-Saga . . . . . 50—131
Einleitung.
I. Die äußere Handlung.
II. Das Thema.
III. Die innere Handlung.
Das Grunderlebnis im Leben der Hauptpersonen . . . . . 51—59
IV. Personenbeschreibung . . . . . 60—91
a) Charakteristik der Einzelpersonen . . . . . 60—79
Bedeutung des Charakters.
1. Direkte Charakteristik . . . . . 63—66
Antithetische Gestaltungsweise.
Kontrastfiguren . . . . . 64—66
Selbstcharakteristik.
2. Indirekte Charakteristik . . . . . 67—79
Charakteristik durch Urteile der Mitmenschen.
Standpunktstechnik.
Slang.
Dialekt.
Inhalt der Gespräche.
b) Beschreibung der Familie . . . . . 79—91
Stammbaumroman.
Verallgemeinernde Gestaltungsweise
Entwicklungsgeschichte der „Family".
Vererbung.
V. Die psychologische Darstellung . . . . . 91—109
a) Direkte Analyse . . . . . 92—94
Gedankenwiedergabe durch objektiven Bericht.
b) Erlebte Rede . . . . . 94—97
c) Unbestimmte Ausdrucksweise . . . . . 97—109
1. Unbestimmtes „seemed to" . . . . . 99—102
2. Unbestimmtes „as though" . . . . . 102—109
VI. Der eigentliche Vergleich . . . . . 109—121
VII. Das Symbol . . . . . 121—131

Schlußwort . . . . . 131—134
Zusammenfassung.
Walpoles Stellung in der englischen Literatur.

Literaturverzeichnis

Hugh Walpols Werke:

Romane: Abkürzungen:

The Wooden Horse, London, MacMillan, 1925 (1. ed. 1909) Horse.
Maradick at Forty, London, MacMillan, 1926. (1. ed. 1910) Maradick.
Mr. Perrin and Mr. Traill, London, MacMillan, 1925. (1. ed. 1911).
Prelude to Adventure, London, MacMillan. 1926. (1. ed. 1912)
Fortitude, London, Secker, 1913.
The Duchess, of Wrexe, London, MacMillan, 1924. (1. ed. 1914) Duchess.
The Green Mirror, London, MacMillan, 1925. (1. ed. 1918) Mirror.
The Dark Forest, London, Secker, 1916. Forest
The Secret City, London, MacMillan, 1922. (1. ed. 1919) City.
The Captives, London, MacMillan, 1923. (1. ed. 1920)
The Young Enchanted, London, MacMillan, 1923. (1. ed. 1921) Enchanted.
The Cathedral, London, MacMillan, 1925. (1. ed. 1922) Cathedral.
The Old Ladies, London, Mac Millan, 1924.
Portrait of a Man with red hair, London, MacMillan, 1925. Portrait.
Harmer John, London, MacMillan, 1927. (1. ed. 1926)
Wintersmoon, London, MacMillan, 1929.
Hans Frost, London, MacMillan, 1929.
Above the Dark Circus, Lpg. Tauchnitz, 1931. Circus.
Rogue Herries, The Albatros, Hamburg 1932. R.
Judith Paris, The Albatros, Hamburg, 1932. J.
The Fortress, London, MacMillan, 1932. F.
Vanessa, London, MacMillan, 1933. V

Kindertrilogie:

Jeremy, London, Cassell, 1919.
Jeremy and Hamlet, London, Cassell, 1923.
Jeremy at Crale, London, Cassell, 1927.

Novellensammlungen:

The Thirteen Travellers, London, MacMillan, 1931.
The Silver Thorn, Leipzig, Tauchnitz.
The Golden Scarecrow, London, Cassell, 1930.
All Soul's Night, London, MacMillan, 1933.

Literarkritische Werke:

A Letter to a Modern Novelist, publ. by L. u. V. Woolf, London, 1932. Nr. 9 of the Hogarth Letter Series.
The English Novel. Some notes on its Evolution. The Rede Lecture, 1925. Cambridge University Press, 1925.
Anthony Trollope, London, MacMillan, 1928. (English Men of Letters Series.)
Joseph Conrad, A Critical Study. London, Nisbet, 1916.
A Hugh Walpole Anthology. With notes by J. Conrad. London (King's treasuries) Dent 1921.
My religious experience (Affirmations. God in the modern world) London, Benn, 1928.

The Crystal Box. Fragments of Autobiography.
The Apple Trees: 4 Reminiscences. Golden Cockerel Pr. Feb. 1933.

Literatur über Hugh Walpole:

Arns, Karl: Hugh Walpole. Zs. f. franz. u. engl. Unterricht 32, 226 bis 229.
Clemence Dane, Tradition and Hugh Walpole, London, 1930.
Marguerite Steen, Hugh Walpole, London, 1933.
Joseph Conrad, Hugh Walpole. Appreciations by J. Conrad, A. Bennett, J. Hergesheimer. New York, Doran 1920.
W. Gassmann, der Viktorianismus bei Hugh Walpole, Diss. Marburg 1933.
Bernhard Fehr, Hugh Walpole, Neue Züricher Zeitung, 24. u. 25. VI. 1930. Nr. 1244—1258.
J. Marinoff, Hugh Walpole, Anglia, Bd. 56, S. 104/7.
P. Mendelssohn, Hugh Walpole, Frankf. Zeitung, 13. Juli 1930.
P. Muthmann, Hugh Walpole, Der Kunstwart, 44. Jg. Nr. 8, Mai 1931.
L. L. Schücking, Hugh Walpole, Berliner Tageblatt, 16. Mai 1930.

Allgemeine Literatur:

Karl Arns, Literatur und Leben im heutigen England, Leipzig, 1933.
J. Badenhausen, Die Sprache Virginia Woolfs, Diss. Marburg, 1932.
H. Bennewitz, Die Charaktere in d. Romanen Joseph Conrads, Diss. Greifswald, 1933.
Curt Blass, Erlebte Rede, Die Lit. 27. Jg.
Kurt Brösel, Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus u. Frühexpress., München, 1928.
W. L. Gross, The Modern Engl. Novel, New Haven, 1928.
Max Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, Cöthen, 1921.
Max Deutschbein, Neuenglische Stilistik, Leipzig, 1932.
W. Dibelius, Englische Romankunst, 1932, Berlin u. Leipzig.
W. Dibelius, England. 2 Bde., Leipzig, Berlin, 1929.
W. Dilthey, Das Erlebnis u. die Dichtung, Leipzig, 1924.
W. Dilthey, Typen d. Weltanschauung, Berlin 1910.
Ernst Elster, Prinzipien d. Lit. Wiss., 2. Bd. Stilist. Halle, 1911.
Bernh. Fehr, die Engl. Lit. d. Gegenw. u. d. Kulturfragen unserer Zeit, Leipzig, 1930.
Bernhard Fehr, Die Engl. Lit. d. 19. u. 20. Jahrh. (in Handb. d. Lit. Wiss. Bd. 1), Berlin, 1923.
Gerald Gould, The English Novel of To-day,1924. J. Castle
H. Gumbel, Deutsche Sonderrenaissance in dt. Prosa, Frankfurt, 1930.
R. Hamann, Das Symbol, Diss. Berlin, 1902.
G. Harms, Begriffsbestimmung des Erpressionismus, Diss. Bonn, 1931.
Reinald Hoops, Der Einfluß d. Psychoanalyse auf d. englische Literatur, Heidelberg 1934, Angl. Forsch. Heft 77.
F. Landsberger, Impressionismus u. Express., Leipzig, 1920.
A. Kiemle, Anschauungen über d. Wesen d. dichter. Kunstwerks. Diss. Tübingen, 1932.
El. Kutzer, Z. Stammbaumroman i. d. neueren Lit. Diss. Leipzig, 1929.
G. Kulemeyer, Studien z. Psychologie i. neuen engl. Roman. (D. Richardson u. James Joyce), Diss. Greifswald, 1933.
Ulrich Leo, Fogazzaros Stil u. d. symbolist. Lebensroman. Heidelberg, 1928.
Ulrich Leo, Historie u. Stilmonographie, Dt. Viertj.-Schr. f. Lit. u. Geistesgesch. 9. g., 3. Heft, 1931.
L. Lotze, Stil u. Sprache i. d. Erz. Barries, Diss. Halle, 1931.

Irene Marinoff, Neue Wertungen i. Engl. Roman, Leipzig, 1932.
Irene Marinoff. „Imagination" und „Reality", Neuere Sprachen, Bd. 40, 1932. Heft 2.
R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, München 1906.
J. Neufeld, Dostojewski, Skizze z. s. Psychoanalyse. Imago-Bücher, 1923.
W. Neuschäffer, Dostojewskijs, Einfluß auf d. engl. Roman, Diss. Heidelberg, 1935 (Angl. Forsch. Heft 81).
Max Nußberger, Die künstlerische Phantasie in der Formgebung der Dichtkunst, Malerei und Musik. München 1935.
Julius Petersen, Die Wesensbestimmung d. dt. Romantik, Leipzig 1926.
Hermann Petrich, Der romantische Stil, Leipzig 1878.
Hermann Pongs, Das Bild in d. Dichtung, Bd. 1, Marburg 1927.
W. F. Schirmer, Der Engl. Roman d. neuesten Zeit, Heidelberg 1923.
H. Schmerbach, Stilstudien z. E. T. A. Hoffmann, 1929, Germ. Stud., Heft 76.
Leo Spitzer, Stilstudien, München 1928.
E. Thurneysen, Dostojewskij, München 1925.
Luise Thon, Impress.-Kunst d. Passivität, München 1927.
Luise Thon, Die Sprache d. dt. Impressionismus, München 1928.
Rudolf Unger, Vortrag über Diltheys Typenlehre, in „Weltanschauung und Dichtung", Zürich 1917.
E. Vowinckel, Der engl. Roman d. neuesten Zeit, Berlin 1926.
Oskar Walzel, Das Wortkunstwerk, Leipzig 1926.
Oskar Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin 1920.
Oskar Walzel, Deutsche Romantik, I. Welt- und Kunstanschauung. Aus Natur und Geisteswelt, 233. Bd.; Leipzig.
H. Waffenschmidt, Symbolische Kunst i. d. Romanen Th. Fontanes, Diss. Frankfurt 1932.
Karl Witt, Erlebnis u. Gestalt i. d. Dichtungen Hermann Conradis, Diss. Kiel 1932.
Heinrich Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe, München 1923.

ERLEBNIS UND GESTALT

in den Romanen Hugh Walpoles

EINLEITUNG

Ziel und Weg der Arbeit

Vorliegender Arbeit liegt die Beobachtung zugrunde, daß das gesamte Werk Hugh Walpoles, soweit es bis jetzt vorliegt, von einem gemeinsamen Lebensgefühl und einem einheitlichen Erlebnis bestimmt ist. Es ist das Erlebnis der Polarität des Lebens, des Kampfes zweier entgegengesetzter Kräfte im Dasein des Menschen Schon im ersten Roman kündigt sich dieses Erlebnis an, durchzieht dann die lange Kette der folgenden Romane, findet seinen Niederschlag in den verschiedenen Novellensammlungen, äußert sich selbst in den kritischen Werken und gewinnt schließlich seinen vorläufig höchsten Ausdruck in den vier Romanen der „Herries-Saga".

Die Fülle der Einzelprobleme erhält durch die Verknüpfung mit diesem Grundproblem den einheitlichen Stempel, die Mannigfaltigkeit der Ereignisse in den 25 Romanen und den 4 Novellensammlungen ist verankert in dem Grunderlebnis, das alles Geschehen durchpulst.

Wenn nun im folgenden versucht werden soll, eine Darstellung und Deutung der wesentlichen stilistischen Erscheinungsformen in den Romanen Hugh Walpoles zu geben, dann wird dabei von der Erkenntnis ausgegangen, daß ein solches beherrschendes Grunderlebnis der Gestalt eines Kunstwerks ihr besonderes Gepräge gibt. Ein Erlebnis, das von Anfang an einen Dichter erfaßt und in seinem ganzen Schaffen mit unverminderter Kraft hervorbricht, ist Ausdruck der geistig-seelischen Haltung des Dichters. Dieses Erlebnis ist nicht allein bestimmend für den Handlungsverlauf, es hat seine Auswirkungen bis in die kleinsten Einzelzüge des Wortkunstwerkes. Erlebnis und Gestalt bilden eine Einheit, sind Ursache und Wirkung, aus deren wechselseitigen Bedingtheit der Organismus des Gesamtwerkes ersteht. Die einzelnen Merkmale der Gestalt sind bedingt durch diese geistig-seelische Grundhaltung und treten durch sie in Zusammenhang zueinander, sie werden von dieser gemeinsamen Quelle gespeist, mit Leben erfüllt und leiten aus diesen Ursprung ihre Daseinsberechtigung her.

„Gestalt" ist hier in demselben Sinne aufgefaßt, in dem in neuester Zeit der Begriff „Stil" mehrfach ausgelegt wurde. Oskar Walzel erblickt in dem Wort-Kunstwerk „einen Organismus von innerer Gesetzlichkeit, der ebenso wie die Organismen der Natur nicht von außen bestimmt, nicht heterenom, sondern autonom ist".[1]) Für eine solche

[1]) Oskar Walzel, Das Wortkunstwerk, Leipzig; 1926, S. 51.

Auffassung kann es keine Nebensächlichkeiten geben, alles ist gleich wichtig und unentbehrlich im Aufbau und für die Gesamtschau des Dichtwerks. „Das künstlerische Gesetz, das im Innern eines Kunstwerks waltet, bestimmt das Ganze wie die Teile. Wie die einzelnen Teile sich zusammenschließen, so sind auch sie selbst wieder von dem Ganzen bestimmt und abhängig." „Stil" ist nach einer Definition von Julius Petersen „die Einheit in Sprache, Gebärde, Erlebnisform und Lebenshaltung"[2]). Dem empfangenden Leser erschließt sich der Stil zunächst „als Summe eines Nacheinander von Eindrücken, die alle erst einzeln sich auswirken, ehe das fortschreitende Erleben des Kunstwerks sie zur Totalität zusammenfügt. Die Einheit der Zusammenschau ist schließlich in der Idee des Werkes und in der Persönlichkeit des Schöpfers, in der inneren Form mehr als in der äußeren zu finden"[3]).

Die Erscheinungsformen des Stils sind nicht etwas Aeußerliches, Willkürliches, das man ohne weiteres aus dem Zusammenhang herausreißen könnte, um es als selbständige Tatsache einer Betrachtung zu unterziehen. Durch eine solche gesonderte Betrachtungsweise verliert die einzelne Stileigentümlichkeit ihren spezifischen Wert, den sie allein der Tatsache verdankt, daß sie im Rahmen des Gesamtwerks ein Mosaikstückchen darstellt, das, aus dem Bilde herausgenommen, nur ein bedeutungsloses Steinchen ist, im Bilde eingebettet aber teilhat und erfüllt ist vom Geiste, der das ganze durchdringt, und seinerseits wieder ein unentbehrlicher Bestandteil des Gesamteindrucks ist.

Die Lebensprobleme, die den Künstler beschäftigen, erhalten durch ihn einen künstlerischen Ausdruck; das fertige Kunstwerk steht vor uns als eine eigenartige Verschmelzung beider Faktoren, des Inhalts und der Form. Die schöpferische Kraft des Künstlers bemächtigt sich einer Idee und gibt ihr die einmalige Form. Oder umgekehrt gesehen: die Idee verwirklicht sich durch den Künstler im sichtbaren Bilde, ein starkes seelisches Erlebnis bedient sich der stilbildenden Impulse des Menschen und manifestiert sich in der Gestalt des Kunstwerkes[4]). Die Gestalt wird geprägt, indem vom Kern des Erlebnisses her die schöpferischen Kräfte ausstrahlen bis in die letzten Verzweigungen des Werkes.

Für den Kritiker, der es unternimmt, die Gestalt des Wortkunstwerkes zu analysieren, gibt es zwei Wege. Er kann einmal, von der Tatsache ausgehend, daß die sprachlichen Erscheinungsformen einen bestimmten Charakter und eine ihnen eigentümliche künstlerische Wirkung erkennen lassen, die verschiedenen Eigentümlichkeiten in Sprachkategorien sammeln, nach dieser Zusammenstellung die zugrundelie-

---

[2]) Julius Petersen, Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik; Leipzig 1926, Seite 62.

[3]) Petersen, a. a. O., S. 70. — In diesem Sinne ist das vielzitierte Wort Buffons zu verstehen: „Le style est l'homme même"; in diesem Zusammenhang läßt sich auch Schopenhauers Bezeichnung des Stiles als „Physiognomie des Geistes" und der folgende Ausspruch Goethes einreihen: „Im Ganzen ist der Stil eines Schriftstellers ein treuer Ausdruck seines Innern". Vgl. M. Deutschbein, Neuenglische Stilistik. Leipzig 1932, S. 16/17: „Der Stil ist eben nicht bloß eine formale sprachliche Angelegenheit, sondern auf das tiefste mit dem seelischen und geistigen Wesen des Schriftstellers verwurzelt." Aehnlich Rudolf Unger in einem Vortrag über Diltheys Typenlehre: „Weltanschauung und Dichtung", Zürich 1917, S. 52/53. Vgl. Ulrich Leo, Fogazzaros Stil, S. 124. „Stil" als jeweilig adäquater Ausdruck und Form einer Weltauffassung oder eines ihrer Teilgebiete."

[4]) „Gestalt" hier wie bei Walzel im weitesten und tiefsten Sinne genommen, „vom äußerlich technischen bis zu dem geheimnisvollen Punkte, an dem die künstlerische Idee in eine ihr notwendige Gestalt übergeht", a. a. O. S. 21. — Dieser Gestaltungsbegriff schließt somit die Triebkräfte in sich ein, die in manchen Stiluntersuchungen als „innere Form" gekennzeichnet wurden.

gende Gestaltungskraft beurteilen und dann versuchen, eine Charakteristik des Autors selbst zu geben. Diese Methode birgt eine Gefahrenquelle in sich. Man kann zwar z. B. die Feststellung treffen, daß ein häufiger und intensiver Gebrauch des Verbums im allgemeinen auf ein dynamisches Lebensgefühl schließen läßt. Diese Tatsache ist aber nicht unbedingt bindend. Es gibt viele Schriftsteller, bei denen diese Dynamik sich in einen ausgesprochenen Nominalstil hineindrängt und darin einen adäquaten Ausdruck gefunden hat[5]). Entscheidend ist nicht die Tatsache eines häufigen Gebrauchs bestimmter Sprachformen, sondern die Fähigkeit der künstlerischen Hand, sie zu erfassen und ihren Zwecken unterwürfig zu machen. Das Formgefühl des Schriftstellers gibt erst den Sprachformen ihre besondere Prägung und zugleich ihre stilistisch-künstlerische Wirkung.

Sicherer geht eine Untersuchung, die den zweiten Weg beschreitet. Sie stellt zuerst die Wesensart des Schriftstellers in ihren Hauptmerkmalen fest. Geleitet von der Erkenntnis einer seelischen Bedingtheit von Stil und Sprache prüft sie dann die auffallenden Stilerscheinungen und die hauptsächlich verwendeten sprachlichen Formen in ihrem Verhältnis zur seelischen Grundhaltung. Die Kenntnis des Lebensgefühls wird so bereichert durch die Erkenntnis ihrer Auswirkungen. Die Einzelheiten der Sprache und des Stils werden erfaßt in ihrem Zusammenhang mit der Persönlichkeit des gestaltenden Menschen; Ausdruck und Schöpfer des Ausdrucks werden in ihrem Verhältnis zueinander begriffen. Mit Ulrich Leo stimmen wir damit überein, der von der Auffassung ausgeht, daß der Künstler „ein geistiges Ganzes" darstellt, und deshalb die beste Methode einer Stilforschung darin sieht, nicht „horizontal von einer Stelle zur anderen" zu gehen, sondern „vertikal von jeder Einzelstelle (oder von einem möglichst großen Bündel gleichartiger Einzelstellen) zum Stilschöpfer und der ihn jeweils treibenden Kraft" durchzustoßen[6]). Die Stilelemente dürfen darum nicht völlig von der Kraft abgesondert werden, mit der sie verwurzelt sind, wenn ihre Bedeutung in vollem Umfange gewürdigt werden soll.

Diese Erwägungen bestimmen das Verfahren, das in der folgenden Untersuchung angewandt wird. Nachdem zunächst das beherrschende Lebensgefühl des Schriftstellers in seinem Grundgefüge aufgestellt wird, soll dann die Gestalt seines Werkes untersucht werden. Als Grundlage der stilistischen Untersuchung werden in erster Linie die vier Romane der „Herries-Saga" herangezogen. In ihnen hat die geistig-seelische Haltung und das künstlerische Wollen Hugh Walpoles seinen höchsten Ausdruck gefunden, sie bilden den Höhepunkt seines bisherigen Schaffens. In vollkommener Einheit findet sich in ihnen all das vereinigt, was in stilistischer Hinsicht in den vorausgehenden Romanen schon enthalten war, auf die deshalb nur dann nochmals hingewiesen wird, wenn festgestellt werden muß, daß dieselben Stilelemente schon früher anzutreffen waren.

---

[5]) Vgl. Hermann Gumbel, Deutsche Sonderrenaissance in deutscher Prosa, Frankfurt 1930, S. 17: „Die Relativität der Stilmittel muß sich für den von selbst ergeben, der von der primären Bedeutung der inneren Struktur der seelischen geistigen Impulse überzeugt ist." Vgl. Ulrich Leo, a. a. O. S. 125. „Die Mittel, die der Stil verwendet, sind im Grunde überall die gleichen, den Unterschied macht die jeweils verschiedene Gesinnung, das verschiedene Sachgebiet, auf das sie angewendet werden."

[6]) Ulrich Leo, Historie und Stilmonographie. Dt. Viertelj. f. Lit. u. Geistesgesch. 9. Jg. 3. Heft, 1931, S. 496. — Der Erfolg dieser Methode ist begründet in der Erkenntnis, daß „die treibende Kraft durch ihre Einheitlichkeit dem Wortkunstwerk und jeder seiner Einzelstellen erst die stilistische Einheitlichkeit gegeben hat". (S. 497.) — Nach ähnlichen Grundsätzen ist Karl Witt vorgegangen: „Erlebnis und Gestalt in den Dichtungen Hermann Conradis", Disss. Kiel, 1932, S. 2.

Bei der Behandlung der stilistischen Einzelheiten wird dabei immer mit voller Absicht die Frage aufgeworfen, wie weit sie im Zusammenhang stehen zu dem Grunderlebnis, da sie erst dadurch in ihrem vollen Wert für das Ganze erfaßt und in das richtige Licht gerückt werden können. Das Lebensgefühl des Schriftstellers wird auf diese Weise in all seinen Auswirkungen verfolgt, so daß am Schluß der Versuch gemacht werden kann, seine dichterische Persönlichkeit klarer herauszustellen, als es zu Anfang möglich war, und kurz auf seine Stellung im Rahmen der zeitgenössischen englischen Literatur eingegangen werden kann.

Die geistig-seelische Haltung Hugh Walpoles.

Das Erlebnis

In verschiedenen literarhistorischen Abhandlungen hat Hugh Walpole zu den Aufgaben und Problemen der Romankunst Stellung genommen. Zusammen mit den vielen verstreuten Stellen in den Romanen selbst, in denen künstlerische Fragen angeschnitten werden, bieten diese Abhandlungen eine wertvolle Grundlage, mit deren Hilfe das Kunstwollen des Schriftstellers in seinen wesentlichen Merkmalen erfaßt werden kann. In einem „Brief an einen modernen Romanschriftsteller" stellt er die Forderung auf, daß das Grundproblem eines Romans leicht erkennbar sein müsse, so daß es dem Leser möglich sei, das Thema der Handlung in einem kurzen Satz wiederzugeben[7]). Welches ist demnach das Thema der Handlung in seinen eigenen Romanen?

Die Antwort finden wir in „Judith Paris", dem zweiten Roman der „Herries-Saga": „At the heart of this family there is a struggle and in each of these individuals a struggle. The history of this struggle is the history of this book, is the history, perhaps, of every book that has ever been written." (J. P., S. 140.)

Alle Romane Walpoles, nicht nur die Herries-Saga, haben als Grundnote des Geschehens einen solchen Kampf. Worum es in diesem Kampfe geht, welches die beiden Kräfte sind, die sich feindlich gegenüberstehen, wird deutlich an einer anderen Stelle des Romans, in einem Gespräch zwischen zwei Mitgliedern der Herries Familie. Francis Herries spricht dort zu Judith Paris über den Zwiespalt, den er in sich fühlt: „Part poet, and the useless part, the only part for which I have any care. We are a strange family. It seems that the Dreamer must always destroy the Man of Deeds, and so either way you fail. Your father let the practical go and was called a madman. My own father was ultimately all practical and faded spiritually away." (J. P., S. 307/8.) Auf der einen Seite eine auf das Praktische gerichtete, realistische Lebenshaltung, die ihr ganzes Sinnen und Trachten auf die materiellen Bedingungen des Daseins lenkt, ihre Lebensaufgabe darin sieht, die Welt des Sichtbaren zu erkennen und sich danach einzurichten. Auf der anderen Seite eine auf die Phantasie gestützte, romantische Lebenshaltung, die nicht stehen bleibt bei den Erscheinungen der greifbaren und sichtbaren Wirklichkeit, die sich nicht begnügen kann mit den äußerlich und oberflächlich erkennbaren

---

7) H. Walpole, A Letter to a modern Novelist. Published by Leonhard & Virginia Woolf, London, 1932, No. 9 of the Hogarth Letter Series. S. 10.

Tatsachen, sondern weiter vorzudringen sucht in eine andere, jenseitige Welt höherer Wirklichkeiten. Die Menschen, die uns in den Romanen Hugh Walpoles entgegentreten, lassen sich in diese zwei Lager trennen, sie unterscheiden sich nach ihrer Einstellung zum Leben. Die realistische Einstellung läßt nur das gelten, was das leibliche Auge des Menschen sehen kann, sie verläßt sich ganz auf die Beobachtungen, welche dem Menschen durch seine Sinne zugetragen werden. Die romantische Einstellung mißtraut dem Zeugnis der menschlichen Sinne, bezweifelt das Vermögen des Verstandes endgültige Wahrheiten zu erkennen und schafft sich eine andere Welt. Ihre Welt trägt eigene Züge, geprägt nach den Eindrücken, die dem Menschen durch sein inneres Auge, sein seelisches Erleben zuströmen. Für den einen ist die objektive Wirklichkeit eine unumstößliche Tatsache, mit der der Mensch sich abfinden muß. Für den anderen setzt hier die Aufgabe des Menschen erst ein, er will erforschen, was hinter dieser äußeren Wirklichkeit sich verbirgt, und glaubt, einen Zugang zu dem Jenseits der Erscheinungswelt finden zu können. Der praktisch veranlagte Mensch richtet sein Leben nach den Erkenntnissen ein, die ihm seine Vernunft, sein logisch bestimmtes Denken zuträgt. Der romantische Mensch dagegen nimmt die Gesetze seines Handelns aus seiner Seele; in einer inneren visionären Schau erschließt sich ihm das Wesen der Dinge.

In seinem Buche über Joseph Conrad, in dem er die Bedeutung dieses in England schaffenden polnischen Romanschriftstellers und seinen Einfluß auf die zeitgenössische englische Literatur untersucht, äußert sich H. Walpole über diese zwei entgegengesetzten Auffassungen und gibt folgende Definition: „I can only say that to myself Realism is the study of life with all the rational faculties of observation, reason and reminiscence — Romance is the study of life with he faculties of imagination“[8]).

Dieser Gegensatz zwischen Realismus und Romantik, „the gulf that is fixed between Imagination and Reality“[9]), ist das Erlebnis, das dem ganzen Schaffen Hugh Walpoles zugrunde liegt. Der Kampf, der ausgefochten wird zwischen den beiden entgegengesetzten Lebenshaltungen, „the battle between the helpless imaginative and the confident unimaginative“[10]), ist das Thema seiner Romane. Die Art und Weise, wie dieses Grundthema mit anderen Problemen verknüpft wird, die Form, in der dieser Gegensatz zum Erlebnis wird und in den verschiedenen Lebensschicksalen sich auswirkt, gibt den einzelnen Romanen ihre besondere Gestalt und unterscheidet sie voneinander. Gemeinsam ist ihnen allen das Bestreben des Verfassers, eine Antwort zu geben auf die Frage nach der richtigen Einstellung zum Leben. Er entscheidet sich dabei nicht einseitig für die eine Lebenshaltung, um die andere zu verwerfen und als kurzsichtig oder phantastisch zu verurteilen. Er erkennt die Berechtigung und Notwendigkeit beider an, übersieht aber nicht ihre Mängel und Fehler. Der Mensch sieht sich hineingestellt in eine materielle Welt, deren Realität er nicht leugnen kann, wird er doch auf Schritt und Tritt an sie gemahnt. Gibt er sich mit dieser Tatsache zufrieden, fügt er sich willig und ohne Widerspruch in den natürlichen Ablauf der äußeren realen Lebensbedingungen ein, dann wird er von ihnen bald ausschließlich in Anspruch genommen und es entsteht die Gefahr, daß ihm in seinem fortwährenden Streben nach irdischen Gütern das Bewußtsein einer

[8]) H. Walpole, Joseph Conrad, S. 108.

[9]) Fortitude, S. 266.

[10]) Vanessa, S. 637.

höheren Berufung völlig verloren geht. Verfällt nun ein Mensch, der dieser Gefahr aus dem Wege gehen will, in das andere Extrem, vernachlässigt er die praktischen Aufgaben des Lebens, gibt er sich der Einbildungskraft und den ihr entspringenden romantischen Traumgebilden hin und ist sein ganzes Sinnen und Suchen einzig und allein von dieser leidenschaftlichen Sehnsucht nach einer anderen vollkommeneren Welt erfüllt, dann schwindet ihm leicht der Boden unter den Füßen, er kann sich in der materiellen Welt nicht mehr zurechtfinden, bis schließlich die Verbindung von seiner Phantasiewelt zu der materiellen Welt völlig abzubrechen droht und er fassungslos und ohne Halt dem Ansturm der realen Forderungen des Lebens unterliegt[11]).

Wie soll der Mensch sich dem Leben gegenüber verhalten, wenn er diesen Gefahren entgehen will? Ist es möglich, den Forderungen der Wirklichkeit uneingeschränkt Rechnung zu tragen und gleichzeitig der inneren höheren Bestimmung des Menschen, dem Verlangen der Seele nach einer anderen Welt gerecht zu werden?

Hugh Walpole sucht in seinen Werken nach der Antwort auf diese Frage. Es ist das Ziel seines ganzen Schaffens, eine zuverlässige Brücke zu schlagen, die beide Extreme verbinden könnte; er ist fortwährend bemüht, eine Synthese aus den zwei entgegengesetzten Daseinsfunktionen herzustellen, die höhere Einheit zu schaffen, in der sich die äußere und die innere Welt erfolgreich vereinigen lassen. Das Bestreben, eine solche umfassende Antwort zu geben, bleibt sich stets gleich; die praktische Lösung, die er für dieses Lebensproblem gefunden zu haben glaubt, ändert sich dagegen mit dem Wachsen seiner inneren und äußeren Lebenserfahrungen. Immer wird aber die Antwort in dem Sinne gegeben, daß nur der Mensch ein vollwertiges Leben führt, der es versteht, einen Ausgleich zu finden zwischen den Ansprüchen des praktischen Lebens und den Bedürfnissen des Seelenlebens. Ein solches ausgeglichenes, harmonisches Leben ist aber eine seltene Gabe und nur den wenigsten beschieden[12]). Für die meisten bleibt es ein Ideal, dessen Erfüllung ihnen bestenfalls in kurzen, unvergeßlichen Augenblicken vergönnt ist, im übrigen aber als unerreichbares Ziel vor ihren Augen schwebt. Diesem Ziel kann nur näherkommen, wer sich ernsthaft darum bemüht. Sein Leben muß ein dauerndes Ringen sein um die Verwirklichung dieser Aufgabe, ein rastloses Suchen nach dem Ort, wo die beiden Wege, aus entgegengesetzten Richtungen kommend, zusammentreffen.

Das ist für Walpole der Sinn des Lebens, die Verbindung herzustellen zwischen den beiden Welten. Hier liegt die eigentliche Aufgabe des Menschen, mit seinem Teil beizutragen, daß diese Verbindung zustande kommt. Erst dann, wenn er dies erkannt hat und darnach handelt, ist sein Leben wertvoll, lebt er wirklich, seiner Bestimmung gemäß. Dieser Begriff des wirklichen Lebens, des „real life", umfaßt die Forderung, die Walpole an das Dasein des Menschen stellt. Die Helden seiner Romane streben danach, ein solches lebendiges, kämpferisches Leben zu führen, gönnen sich keine Ruhe, sind mit sich und der Welt ewig unzufrieden, solange diese Verbindung in ihrem Leben nicht verwirklicht ist. Sie hassen jede einseitige Lebenshaltung, sei es die des praktischen Menschen oder des Träumers, die beide nur

[11]) Solche Lebensschicksale, wie sie einer einseitig praktischen oder einseitig träumerischen Lebenshaltung entspringen, werden durchweg in allen Romanen dargestellt, und zwar an Menschen aus den verschiedensten Berufen und Gesellschaftsschichten.

[12]) Vgl. Vanessa, S. 85.

ein Scheinleben führen, hassen sie, weil es eine schwächliche Feigheit ist, dem Kampf um die eigentliche Aufgabe aus dem Weg zu gehen und statt dessen eine bequeme Zuflucht zu suchen in einer gesicherten materiellen Umwelt oder einer verlogenen, eingebildeten Traumwelt, fern von der harten Auseinandersetzung mit den schwierigen Lebensproblemen.

Die Kunstanschauung Walpoles

Dieser Lebensauffassung H. Walpoles entspricht seine Kunstanschauung, ihr entspringen die Forderungen, die er dem Romanschriftsteller gestellt sieht. In einer kurzen Abhandlung über den englischen Roman fordert er „that every novel that fulfils its true purpose must have these Three Distances, immediate action, movements, personalities of a few characters close to us, then the background of this earthly life fitting around them in its beautiful detail, the room in which we live, and then beyond these a wider all-enveloping vision, a philosophy that, however faulty and inadequate, tries to give some meaning to this strange earthly existence“[13]) Der Roman, will er mehr sein als bloße Unterhaltungslektüre, will er sich einreihen in die Kunstschöpfungen von bleibendem, unvergänglichem Werte, darf sich also nicht begnügen mit der Darstellung von Ereignissen, mit Charakterzeichnung und Umweltschilderung, er muß darüber hinaus ein Weltbild zeichnen, die Stellung des Verfassers zum Leben und seinen letzten Problemen wiederspiegeln. Diese Forderungen sind auch schon im Roman der Viktorianischen Zeit und dann im realistischen Roman erfüllt worden.

Dickens und Thakeray sowohl wie Thomas Hardy, Arnold Bennett und die anderen Realisten haben in ihre Romane ein Weltbild bewußt oder unbewußt hineinverwoben. Der Unterschied zu den Romanen H. Walpoles ist vor allem dadurch verursacht, daß in ihnen ein anderes Weltblid Ausdruck gefunden hat. Die soziale Not der unteren Schichten des Volkes ist das Erlebnis, das dem Weltbild und den Romanen von Dickens zugrundeliegt. (Romaneske Elemente fehlen keineswegs bei Dickens.) Bei Thackeray ist es der Gegensatz zwischen einer Gesellschaftsschicht voll Heuchelei und Unwahrhaftigkeit einerseits und der ehrlichen Natürlichkeit des einfachen Menschen andererseits. Ein wirklichkeitsgetreues Weltbild gibt dem realistischen Roman sein Gepräge. H. Walpole will in seinen Romanen ebenfalls die realen Bedingungen und Verhältnisse der Wirklichktit zu Wort kommen lassen. Da sein Weltbild aber diese äußere Wirklichkeit mit den geheimnisvollen Triebkräften vereinigt, die nach seiner Auffassung erst das Ganze des Lebens ausmachen, darf er hier nicht stehen bleiben, sondern muß auch der romantischen Seite des Lebens gerecht zu werden suchen. So stellt er dem modernen Romanschriftsteller die Aufgabe, „to place his creations in a world that is larger than his mortal eye can scan and that has more meaning in its truth and beauty than his mortal brain can grasp“[14]).

Ein verwandtes Bestreben erkennt er in dem Schaffen Joseph Conrads, der die Tatsachen der Wirklichkeit in Beziehung gebracht habe „with the whole universe. The whole history of his development has for its key-stone this determination to save his romance by

[13]) Walpole, The English Novel. Some notes on its Evolution. The Rede Lecture, 1925. Cambridge University Press, 1925, S. 31.

[14]) a. a. O., S. 36.

his reality, to extend his reality by his romance"[15]). Durch diese Verbindung zwischen Realismus und Romantik habe Joseph Conrad einen wertvollen Beitrag zur Entwicklung des englischen Romans geleistet und darin liege seine Bedeutung, daß hauptsächlich durch ihn der romantische Realismus des russischen Romans in England Eingang gefunden habe.

Wie ein vollwertiges Leben nur im steten Ringen um die Vereinigung der realistischen und romantischen Lebenshaltung verwirklicht werden kann, so kann auch der Roman, der das Leben in seiner Gesamtheit erfassen will, nur dann vollkommen sein, wenn der Verfasser sich ernsthaft darum bemüht, den Gegensatz zwischen realistischer und romantischer Kunst in einer höheren Einheit zu umfassen. Der realistische Künstler beschränkt sich auf die Wiedergabe der Welt der Erscheinungen, so wie sie sich seinen Sinnen darbietet. Der romantische Künstler schafft sein Werk mit Hilfe der Einbildungskraft, in einer intuitiven Schau erschließt sich seiner Seele eine andere Welt, die in seiner Kunst ihren Niederschlag findet. Der realistische Roman schildert hauptsächlich das rationale Leben in seinen vielfältigen Erscheinungen, Ereignisse und Umstände, mit denen die Menschen auf die verschiedenste Art sich auseinandersetzen müssen, schließlich die Menschen selbst, ihr Verhalten in gewissen Situationen, ihre Gedanken, Gefühle und Erlebnisse, aber all dies in dem Ausmaße, wie es einer geschulten Erfahrung und einer aufmerksamen Beobachtungsgabe zugänglich ist. Der romantische Roman schildert zwar auch Lebensverhältnisse und Menschenschicksale, aber in ihm sind von vornherein diese Tatsächlichkeiten und äußeren Umstände nicht die Hauptsache; der Autor befaßt sich nicht so eingehend mit den materiellen Fragen der Außenwelt, sondern sucht von ihnen loszukommen, da er sie für unwesentlich hält und es für ihn kleinlich und zwecklos ist, sich allzulange damit aufzuhalten. Der Schwerpunkt seiner Darstellung liegt auf einer anderen Ebene. Er schildert das Leben nicht wie es ist, sondern wie es sein sollte, wie er es sich wünscht. Und dieses Wunschbild, die Vorstellung, die ihm von einer vollkommenen Welt vorschwebt, schöpft er aus seinem Innern; aus seiner Seele steigt ein Bild auf, das die Dinge der Außenwelt verklärend umstrahlt. Die Schwere und Härte des oft grausamen irdischen Daseins wird erst erträglich im Lichte einer schöneren, freieren Welt, der er durch seine Einbildungskraft teilhaftig wird. Dem sehnsuchtsvoll Suchenden schwindet die Last des engbegrenzten sterblichen Lebens vor der freudigen Gewißheit, daß die Seele des Menschen unsterblich ist und teilhat an einem ewigen, jenseitigen Leben. In der Tiefe seiner Seele erfährt und erschaut der Romantiker die Lösung des Lebensproblems. „Der Romantiker schöpft alles aus seinem innersten Ich und ist in diesem Sinne unabhängig von der Außenwelt. So ist die Innenwelt das Schöpferische und das Nicht-Ich nur das Material, in dem sich der schöpferische Geist bewegt"[16]). Die Eindrücke, die der Romantiker von der Außenwelt in sich aufnimmt, sind bedingt durch seine Erlebnisweise, sind subjektiv. Während der Realist die objektive Wirklichkeit in all ihren Einzelheiten erfaßt und versucht, sie unverändert in seinem Werke abzubilden, hat sie für den Romantiker keinen solchen selbständigen Wert, sondern ist ihm nur Zeugnis von dem Wirken einer überirdischen, irrationalen Macht, sichtbarer Teil einer größeren, unsichtbaren Welt.

---

[15]) Walpole, Joseph Conrad, S. 111/12.

[16]) Max Deutschbein, Das Wesen des Romantischen. Cöthen, 1921, S. 28.

„Das Endliche, das real Gegebene, wird als Ausdruck des Unendlichen aufgefaßt, als eine Phase, als eine Entwicklungsstufe des Unendlichen betrachtet"[17]). Darum will er nicht in der materiellen Welt verweilen oder gar in ihr aufgehen, er sucht vielmehr sie zu durchdringen, ihr Wesen zu erschauen, um den Geist zu erkennen, der sich in ihr offenbart. „Sehnsüchtig blickt der Romantiker über das Erdendasein hinweg und sucht den Weg vom Endlichen zum Unendlichen"[18]). Der Erfüllung dieser Sehnsucht kommt er im seelischen Erlebnis mit der intuitiven Schöpferkraft seiner dichterischen Phantasie näher. Wo der Realist verstandesmäßig sich den Problemen des Lebens nähert und deshalb bald in den Grenzen des menschlichen Erkenntnisvermögens stecken bleibt, schafft sich der Romantiker so einen tieferen Einblick in das Weltengeheimnis. Auf allen Gebieten des menschlichen Geisteslebens „hat der beseelende Geist der Romantik das Recht der Phantasie erkämpft und damit dem fühlenden Erlebnis, der großen Konzeption und schöpferischen Intuition Raum geschaffen"[19]).

Diese Einstellung zur Außenwelt führt im Leben und Werk des Romantikers leicht zu einer Entwertung und Geringschätzung der Wirklichkeit, im Roman vernachlässigt er eine genaue Wiedergabe der Umwelt; der Handlungsverlauf, das äußere Geschehen und die realen Lebensbedingungen interessieren ihn nicht so sehr, er übersieht die Bedeutung einer ins Einzelne gehenden lebensechten Charakteristik der Personen und Motivierung ihres Gebahrens, greift statt dessen zu Traumbildern, Visionen und inneren Erlebnissen.

Die realistische Romantik sucht diese Gefahren zu vermeiden. Man darf aber nicht die Schwierigkeiten verkennen, die da erstehen, wo Realismus und Romantik miteinander in Einklang gebracht werden sollen. Nur dem ganz großen Künstler wird es gelingen, diese Aufgabe zu meistern, und gleichzeitig beide Welten in einer harmonischen Einheit einzufangen. Dem Roman droht hier die Gefahr, daß die Geschlossenheit und übersichtliche Linienführung von der Vielheit der Probleme und ihrer ausführlichen Behandlung gesprengt wird und daß außerdem, was an umfassender Breite gewonnen wurde, an Tiefe und Gründlichkeit verloren geht[20]).

In den Romanen Hugh Walpoles ist diese Synthese nicht immer restlos geglückt. Die realistische und romantische Haltung ist in ihnen verschieden gemischt, abwechselnd überwiegt das eine oder das andere Element, an einigen Höhepunkten findet sich ein Ausgleich. Dementsprechend hat die Gestalt der einzelnen Romane einen uneinheitlichen Charakter und neigt sich mehr dem realistischen oder dem romantischen Roman zu, bringt erst in den Meisterwerken beide Stilformen gleichmäßig zur Geltung.

---

[17]) Vgl. a. a. O., S. 33.

[18]) O. Walzel, Deutsche Romantik, I. Welt- und Kunstanschauung. Aus Natur und Geisteswelt. 232. Bd., S. 22. — Vgl. Novalis: „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg; in uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft." (Schriften, hrsg. v. E. Heilborn, Berlin 1901, II, 1, 4.)

[19]) J. Petersen, Die Wesensbestimmung d. deutschen Romantik, S. 179.

[20]) Es kann hier natürlich nicht Aufgabe sein, näher auf die Einzelzüge der realistischen und romantischen Welt- und Kunstanschauung einzugehen. Es muß genügen, die bestimmende Grundhaltung zu skizzieren. Um den Unterschied klarer herauszustellen, wurde bewußt das Gegensätzliche betont. Es soll dabei nicht vergessen werden, daß in einzelnen Vertretern die sonst entgegengesetzte Haltung oft nahezu aufgehoben ist.

HAUPTTEIL

Das Grunderlebnis und das Streben nach realistisch-romantischer Kunst in den einzelnen Romanen

A. Kurzer Ueberblick über den Entwicklungsgang des Erlebnisses und seiner Gestaltung in den Romanen bis zur Herries-Saga.

Im folgenden soll versucht werden, kurz den Entwicklungsgang darzustellen, den das Grunderlebnis und dieses Streben nach realistisch-romantischer Kunst im Schaffen Hugh Walpoles genommen hat. Bei der großen Anzahl der Romane kann dies hier nur in einem knappen Ueberblick und nur unter Berücksichtigung der auffaliendsten Züge geschehen. Dadurch, daß das Erlebnis in seinen Auswirkungen erfaßt wird, soll die Möglichkeit geschaffen werden, die hauptsächlichen Merkmale der Gestalt richtig zu deuten.

Schon in den beiden ersten Romanen kündigt sich der Weg an, den der Verfasser später fortsetzt und zu Ende schreitet. „The Wooden Horse" ist eine Familiengeschichte im traditionellen Gewande, vorwiegend realistisch dargestellt; die romantischen Empfindungen der Personen, die sentimentalen, sehnsuchtsvollen Gefühle für die unberührte, lebensfremde Schönheit vergangener Zeiten müssen den harten Forderungen einer neuen Zeit, dem Verlangen nach einer lebendigen, sich stets erneuernden Tradition weichen. Erstaunlich reif in den entschieden vertretenen Ansichten und der beherrschten Darstellungsweise zeigt dieses Erstlingswerk schon Probleme auf, die später öfters wieder aufgenommen werden. Das Generationsproblem, die Auffassung über die Tradition, das soziale Problem der Gesellschaftsunterschiede und die damit zusammenhängenden Fragen reihen diesen Roman ein in die späteren Familien- und Gesellschaftsromane: „The Duchess of Wrexe", „The Green Mirror", „The Captives", „The Cathedral", „Wintersmoon" und endlich die „Herries-Saga". Es ist dabei festzustellen, daß diesen Romanen entweder in der Hauptsache eine realistische Haltung zugrunde liegt oder, wie in den drei letztgenannten Werken, diese Haltung durch eine romantische Haltung ausgeglichen wird.

In dem zweiten Roman „Maradick at Forty" schlägt der Pendel nach der anderen Seite aus; dieses Werk zeigt im Grunderlebnis und in der Gestalt ein vorwiegend romantisches Gepräge. Ein praktisch veranlagter Geschäftsmann aus London erlebt während seines Ferienaufenthaltes in einer Provinzstadt unter dem Einfluß einer romantischen Landschaft die Umkehrung seiner ganzen bisherigen Einstellung zum Leben. Durch überraschende, ungewöhnliche Ereignisse und Eindrücke kommt er zur Erkenntnis, daß seine ausschließlich an der äußeren Wirklichkeit orientierten Lebensgrundsätze vor den geheimnisvollen, überirdischen Kräften der Natur zusammenbrechen und seine Seele nur dann einen festen Halt gewinnt, sein Leben erst

dann vollwertig ist, wenn er in seinem Innern das Bewußtsein von der Existenz einer unfaßbaren, jenseitigen Macht weckt und wachhält. Mit dem Zusammenbruch seiner alten Lebensauffassung stürzt auch das künstliche Gebäude seiner überkommenen moralischen Grundsätze ein, er entgeht erst nach schwerem innerem Ringen der Versuchung zu einem rücksichtslosen Sichausleben, um mit mannhafter Entschlußkraft die Gesetze seines Handelns sich selbst vorzuschreiben und sich so eine erneuerte, erkämpfte moralische Welt aufzubauen. Diese Wandlung seines Weltbildes erlebt er in einer überschwänglich dargestellten, romantischen Umwelt. Er kommt mit mysteriösen, gespensterhaft wirkenden Menschen in Berührung, die Natur zieht ihn in ihren magischen Bann, irrationale Einflüsse wirken geheimnisvoll auf ihn ein, so daß das Geschehen an vielen Stellen unwirklich und unglaubhaft erscheint. Eine breite, ausführliche Nebenhandlung überwuchert das eigentliche Geschehen; das Ganze ist überladen durch weitschweifige Naturschilderungen mit einer allzu auffälligen symbolischen Nebenbedeutung; durch unnötiges Eingehen auf die Erlebnisse der zahlreichen unbedeutenden Nebenpersonen, durch eine sentenziöse, unmotivierte Sprechweise der Personen und durch ein übertriebenes Pathos. Diese Mängel in der Gestaltung des Romans lassen ihn als das eigentliche Jugendwerk Walpoles erscheinen. Unbekümmert um Fragen der Komposition und des Stils läßt er seiner Phantasie freien Lauf, nicht gehemmt durch ein diszipliniertes, künstlerisches Wollen stürzt der Strom seiner dichterischen Eingebungen und Visionen dahin, überschwemmt das enge Bett der Handlung und des Grundthemas und schießt über das gesteckte Ziel hinaus. Gerade dadurch aber wird dieser Roman wertvoll für den Beobachter des Gesamtwerkes, gibt er doch wegen der ungezügelten Schaffensweise, der er sein Entstehen verdankt, besseren Aufschluß als der beherrschte Erstlingsroman über den Verfasser, der hier dem Beobachter gewissermaßen seine Karten bloßlegt und ihm einen offenen Einblick in seine Werkstatt vergönnt. Das Grunderlebnis, die hauptsächlichen Probleme und die meisten Stilformen, die später kunstvoll bearbeitet in den Rahmen des Ganzen eingefügt werden, liegen hier noch zusammenhanglos durcheinander und springen daher leichter ins Auge. Es wird deshalb noch öfters auf diesen Roman hingewiesen werden müssen.

Der Gegensatz zwischen einer praktischen, realistischen und einer romantischen Lebenshaltung und damit das Grunderlebnis aller Romane wird hier ganz deutlich aufgezeigt; in der Darstellung überwiegt die romantische Seite. Eine romantisch gesehene Stadt (Treliss) spielt im Geschehen eine große Rolle, später variiert in „Fortitude" (London), „The Young Enchanted" (London), „The Secret City" (Petersburg), „Portrait" (Treliss), „Dark Circus" (London). Die Natur ist von ausschlaggebender Bedeutung, tragender Faktor der Handlung, man könnte in ihr den eigentlichen Mittelpunkt, den Hauptheiden des Romans sehen. Diese kompositionelle Verwendung der Natur wird in den späteren Romanen weiter ausgeführt und kunstvoller ausgebaut: „Fortitude", „Dark Forest", „Portrait" und „Herries-Saga". Der schwankende Verlauf des seelischen Konfliktes wird mit Mitteln der Psychologie aufgedeckt und durch symbolische Andeutungen und Hinweise in Beziehung gebracht zu Vorgängen in der Außenwelt. Diese psychologische und symbolische Gestaltungsweise durchzieht das ganze Schaffen Hugh Walpoles und kommt in verfeinerter Durchführung in der Herries-Saga zu überragender Geltung. So ist dieser Jugendroman die Vorstufe der kommenden Entwicklung und schriftstellerischen Tätigkeit; der Verfasser bearbeitet seinen Stoff mit Werkzeugen, deren

Gebrauch er noch nicht mit vollem Geschick beherrscht; er experimentiert jetzt mit selbstverfertigten Hilfsmitteln an einem neuen Werke eigenster Prägung, während er im ersten Roman übernahm, was seine Vorgänger geleistet hatten und sich mit einer Kopie begnügte.

Der nächste Roman „Mr. Perrin and Mr. Traill" führt den Leser in das Milieu einer englischen Privatschule ein. Ein Lehrer fährt aus den Ferien zurück mit dem Vorsatz, ein neues, gehaltvolleres Leben zu führen, kann aber die Widerstände, die sich der Verwirklichung seines Vorhabens entgegenstellen, nicht überwinden; er scheitert durch seine innere Schwäche und sein mangelndes Selbstvertrauen. In die realistische Wiedergabe der Verhältnisse eines fehlerhaften Schulsystems werden sentimentale, romantische Gefühle hineingetragen. Wirkungsvoll sind die psychologisch erfaßten Stimmungsbilder aus dem Schulleben. Die jugendliche Welt mit ihren eigenen Maßstäben, ihren Erlebnissen, die auf einer ganz anderen Ebene liegen als die der Erwachsenen, wird nicht abstandhaltend mit den Augen des erfahrenen Menschen gemessen und gewertet, sondern in ihrer Berechtigung und Notwendigkeit vom Standpunkt der Jugend aus gerechtfertigt[21]).

Eine ganze Romantrilogie wird solcher echter Jugendpsychologie gewidmet: „Jeremy", „Jeremy and Hamlet", „Jeremy at Crale". In ergötzlicher, zum Teil humorvoller Darstellung mit leicht romantischem Einschlag wird darin das Erleben und die Vorstellungswelt eines Knaben bis ins einzelne gezeichnet und verständnisvoll durchleuchtet. In der Novellensammlung „The Golden Scarecrow" wird in der psychologischen Behandlung zurückgegriffen bis in die ersten Kindheitsjahre und diese selbständige, verschleierte Welt intuitiv erfaßt.

Eine Art Fortsetzung und Ergänzung dazu sind unter diesem Gesichtspunkt psychologischer Darstellung die beiden Romane „Prelude to Adventure" und „The Young Enchanted", in denen die Erlebnisweise einer älteren Jugend bis zu ihrem Eintritt in eine reifere, gefestigtere Lebenshaltung gestaltet wird. In „Prelude to Adventure" umrahmt das realistisch geschilderte Leben in der Universitätsstadt Cambridge eine romantische Handlung. Olva Dune, ein junger Student, erlebt die Allgegenwart Gottes. Unter der drückenden Last einer verhängnisvollen Tat — er hat, ohne es zu wollen, einen Menschen getötet — erwacht in ihm das Bewußtsein, daß eine jenseitige Macht in das menschliche Leben hineinragt, der der Mensch nicht entrinnen kann[22]). Sein Verstand will sich dieser Erkenntnis nicht erschließen, sein Stolz sträubt sich gegen eine Unterwerfung unter den Willen der göttlichen Macht, nur seine Seele öffnet sich dieser Wahrheit und sehnt sich nach einer demütigen Vereinigung mit der überirdischen Kraft. Erst nach einem offenen Bekenntnis seiner Tat ist das Schuldgefühl von ihm genommen, fühlt er sich frei und stark für ein neues Leben, das durchdrungen sein soll von dem Einfluß des göttlichen Willens. Die inneren Kämpfe und Prüfungen, denen er ausgesetzt ist, bis er sich zu diesem Bekenntnis durchringt, werden mit den Mitteln eindringlicher Psychologie dargestellt und mit be-

---

[21]) Der Verfasser legt darin seine Erfahrungen nieder, die er während einer vorübergehenden Laufbahn als Lehrer in einer Provinzschule machen konnte.

[22]) Vgl. Dostojewskij, „Schuld und Sühne". Die Motive zur Tat sind hier andere; vorsätzlicher Mord aus Größenwahnsinn; Raskolnikov will sich die Mittel beschaffen, die er für die Durchführung seiner Pläne bedarf. Die Folgen der Tat werden in beiden Romanen in ähnlicher Weise psychologisch erfaßt. Raskolnikov bricht im Gegensatz zu Olva aus Schwäche verzweifelt zusammen.

deutungsreicher Symbolik ins Anschauliche übersetzt. Aeußere Handlung und seelisches Erleben berühren sich aufs engste. Der Gegensatz zwischen realistischer und romantischer Haltung kommt zu einer geschlossenen Wirkung, so daß in diesem Roman ein großer Fortschritt in der Gestaltungskraft des Verfassers festzustellen ist.

„The Young Enchanted" zeigt schon im Titel den Charakter dieses Romans. Er schildert die romantische Liebe eines verzückten, phantastischen Gemüts. Der jugendliche Held, Henry Trenchard, ist wirklichkeitsfremd und unbeholfen, sieht in seiner Geliebten die personifizierte Schönheit, der er zur Flucht aus einer niedrigen, verderblichen Umwelt verhilft, um dann auf ihren Besitz zu verzichten, da es ihm genügt, ihr Bild in seinem Innern zu tragen und er sich ihrer nicht für würdig hält. Nebenher und nur locker damit verknüpft läuft die Liebesgeschichte seiner Schwester, Millie Trenchard, ihre Beziehungen zu einem Manne, der in seiner ganzen Lebenshaltung gerade das Gegenteil ihres Bruders ist. Es soll dadurch der grasse Unterschied zwischen einer romantischen, idealen Liebe und einem realistischen, oberflächlichen Verhältnis zwischen Mann und Frau zum Ausdruck gebracht werden. Das Ganze ist in Schwarz-Weiß-Technik gemalt, mit Heraushebung der romantischen Töne; die Wirkung ist uneinheitlich. Der Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Traumbild wird gelöst durch den Verzicht auf eine Vereinigung in diesem Leben. Das Zusammentreffen der beiden Hauptpersonen mit aristokratischen und hochbürgerlichen Kreisen, die Darstellung des Lebens in diesen traditionsgebundenen Gesellschaftsschichten gibt dem Verfasser den Anlaß, das Traditionsproblem miteinzubeziehen.

Ein Gegenstück zu diesen in die jugendliche Daseinssphäre eindringenden Romanen bildet im gewissen Sinne der Roman „The Old Ladies" Der Autor erforscht darin das Denken und Erleben von drei vereinsamten alten Frauen, die ihren Lebensabend erreicht haben, aber trotzdem noch einmal und zum letzten Male vom Strudel des Lebens erfaßt werden. Die drei Frauen leben bescheiden und abgeschlossen von der Welt in Polchester. Plötzlich kommt in ihnen eine letzte verzehrende Leidenschaft zum Ausdruck, eine romantische Sehnsucht nach dem Schönen, dessen Besitz ihnen aber nicht vergönnt ist.

In den bisher angeführten Romanen wurden die Schicksale einer Person oder Personengruppe während einer kurzen Zeitspanne in den Mittelpunkt der Handlung gestellt. Vorausgehende Ereignisse wurden nur zur Motivierung der episodenhaften, plötzlichen Wandlung einer Lebenshaltung herangezogen. „Fortitude" schildert die Lebensgeschichte Peter Westcotts, eines dichterisch veranlagten Menschen, seine Kindheit, seine Jugendjahre, seine Ehe, seine Schriftstellerlaufbahn, bis zu dem Zeitpunkt, an dem er sich zu einer endgültig gefestigten Lebenshaltung durchgerungen hat. Zwei entgegengesetzte Anlagen kämpfen in ihm um die Vorherrschaft. Er fühlt in sich eine romantische, unstillbare Sehnsucht, in die Geheimnisse des Lebens einzudringen, zu erforschen, was hinter den Erscheinungen der Wirklichkeit verborgen ist. Diesem mächtigen Drange stellt sich das Erbteil seiner Familie entgegen, das ihn herabzieht zu einem Genießen der irdischen Güter, einem geruhsamen Verweilen in den Bequemlichkeiten der materiellen Umwelt. Sein Vater ist einer solchen Lebenshaltung verfallen und dabei herabgesunken auf die tiefste Stufe; schlechte, niedrige Instinkte haben von ihm Besitz ergriffen. Er haßt und fürchtet ihn, sieht in seinem Vater das Sinnbild dessen, was in ihm selbst dem Untergang, dem Verderben zuneigt. Er hat dieses

schlechte Erbe, das „beast" in seinem Blute, als seinen gefährlichsten Feind erkannt, gegen den er unerbittlich und wachsam ankämpfen muß, wenn er ihm nicht unterliegen und ein ruhmloses Ende finden will. Dieser innere Kampf, den er, ganz auf sich gestellt, durchfechten muß, wird psychologisch ausführlich dargestellt. Alles, was ihn auf seinem Lebensweg von der Verfolgung guter und schöner Ideale ablenken will, ist Ausfluß dieses entwürdigenden Triebes, der alle möglichen Gestalten annimmt, sich hinter den verschiedensten Verwandlungen und Masken versteckt. In Menschen sowohl wie in den Gegenständen der Umwelt, im Naturgeschehen und in Schicksalsfügungen tritt diese Versuchung vor ihn hin; seine überall tätige Phantasie vermutet in allem, was um ihn herum geschieht, diese drohende Gefahr. Die äußeren Umstände und Vorgänge sind für ihn Symbole für die dahinter verborgene, ursächliche Kraft, deren wahre Bedeutung sich erst dem ahnungsvollen Blick entschleiert. Schon in seiner ersten Auseinandersetzung mit seinem Feinde geht Peter als Sieger hervor. In allen späteren Kämpfen wird die Aufgabe nur immer schwerer; die Gefahr nimmt immer größere Ausmaße an, er muß seine Widerstandskraft im selben Umfange vervielfältigen.

Jeder Konflikt wird dargestellt in seinen Anfängen, seiner Entwicklung bis zum Höhepunkt und seinem Ausklang. Die einzelnen Konflikte reihen sich in steter Steigerung aneinander, bis in letzter Anstrengung unter Aufwand einer ungeheuren Lebensenergie und eines unerschütterlichen Mutes die Entscheidung fällt und er sich von dem schädlichen Einfluß freimacht. So ist das ganze Geschehen dramatisch aufgebaut. Der Schauplatz der Handlung — zuerst Cornwall, später London und am Schluß wieder Cornwall — wird in genauer Detailschilderung wiedergegeben und in romantischer Weise erlebt. Die vielen Abenteuer, die der Held bestehen muß, die häufigen Natur- und Umweltschilderungen, die Fülle der eingestreuten Episoden, die Unmasse von Nebenpersonen, die zahlreichen Probleme, die hineinverwoben werden, nehmen dem Roman jede Uebersichtlichkeit und machen eine einheitliche Wirkung unmöglich. Daneben wird noch der schriftstellerischen Entwicklung Peter Westcotts ein breiter Raum gewidmet, worin Hugh Walpole seine eigenen Erfahrungen auf diesem Gebiete niedergelegt hat, so daß wir in gewissem Sinne von einem autobiographischen Roman sprechen können, in dem der Verfasser auf sein bisheriges Schaffen zurückschaut, es unbarmherzig kritisiert, die Fehler bloßlegt und sich zu orientieren sucht, welchen Weg er weiterhin beschreiten soll[23]). Trotz der offensichtlichen Mängel, die dem Roman anhaften, ist er bedeutungsvoll durch die darin zum Ausdruck gebrachte Forderung einer kämpferischen Lebensführung: „It isn't life that matters! It is the Courage your bring to it." Als immer wieder auftretendes Leitmotiv durchzieht diese Erkenntnis den ganzen Roman. Das Leben des Menschen ist ein harter Kampf um die innere Freiheit, symbolisiert in der Gestalt des Löwenreiters. (Vgl. For. S. 193.) Diese Gestalt ist zugleich auch Symbol für das Lebensziel des Helden, das er erst nach verzweifeltem Kampfe und bedingungsloser Selbstüberwindung erreicht. Am Schluß des Romans, nach dem Sieg, hat er eine Vision, er sieht den Löwenreiter „the Rider's face was turned

[23]) Man darf natürlich nicht so weit gehen und die einzelnen Ereignisse für Tatsachen halten, die dem Verfasser in seinem Leben und publizistischen Wirken in dieser Form begegnet seien. In den wesentlichen Fragen ist aber sicher eigenes Erleben in der Gestalt Peter Westcotts festgehalten. Z. B. plant Peter einen Roman, in dem sich die Identität mit Walpoles eigenen Romanen erkennen läßt: „Mortimer Stant was to represent a wonderful duel between the two camps—the Artists and the Philistines". S. 358, vgl. auch S. 285 und S. 350.

towards him — and Behold — he was the Rider!" Der Trieb zum Niedrigen und Gemeinen, über den er Herr werden mußte, war letzten Endes nichts anderes als der Ausfluß einer materialistischen Lebenshaltung. Ebenso groß ist aber die Gefahr, daß seine überreiche Phantasie ihn dem realen Leben restlos entfremdet und er in haltlosen romantischen Wahnvorstellungen versinkt. Die Anlagen zu beiden Lebenshaltungen sind in jedem Menschen unterschiedslos vorhanden, mit der Zeit hat aber die eine die Ueberhand gewonnen über die andere, von der dann nichts mehr verspürt wird, weil sie verdeckt ist, ins Unterbewußtsein zurückgedrängt wurde[24]). Es ist ungeheuer schwer, den Gegensatz zwischen „imagination" und „reality" zu einem Ausgleich zu bringen, beide Anlagen ohne Bevorzugung sich entwickeln zu lassen. Die meisten Menschen, von denen Peter umgeben ist und die einen Einfluß auf seine innere Entwicklung nehmen, sind entweder rastlose Gottsucher oder genügsame, satte und blinde Philister: „Explorers and Stay-at-Homes, and just stick at that and shut their eyes to the other kind of people." (S. 422.) Das reine Abenteurerleben des „explorers" lockt auch den Helden, er sehnt sich darnach, den harten Lebensbedingungen zu entrinnen. (Vgl. S. 463). Er muß aber erfahren, daß man nicht ungestraft der Auseinandersetzung mit der rauhen Wirklichkeit ausweichen kann. „J saw that life was real-naked-ugly-not romantic a bit." (S. 463). Erst nachdem er gelernt hat, Selbstdisziplin zu üben und auf die Erfüllung seiner Träume zu verzichten, ist er gegen weitere Enttäuschungen gewappnet und reif zu einem neuen Leben, einer Vereinigung der beiden extremen Lebenshaltungen, die dadurch gelingt, daß er ein Ueberhandnehmen der einen in hartnäckiger Gegenwehr zu verhindern weiß. Der Mensch soll das Leben bejahen und alles, was es mit sich bringt, aber gleichzeitig fähig sein, zu verzichten, wenn ihm irdische Güter versagt sind. Er muß frei sein von jedem leidenschaftlichen Begehren, dann ist er Herr über sich selbst. (Vgl. S. 105).

Dieses Grunderlebnis bestimmt auch das Geschehen in „The Duchess of Wrexe". Die Leidenschaft, die im Mittelpunkt dieses Romans steht, ist das Wahrheitsbestreben einer jungen Generation[25]). Wie dieses Wahrheitsbestreben sich durchsetzt, zunächst gegen die eigenen Schwächen und dann in Konflikt gerät mit der unwahrhaftigen, rückschrittlichen Lebenshaltung der älteren Generation, dieser Kampf auf zwei Fronten ist das Rückgrat des Romans. Die Handlung spielt am Ausgang der Viktorianischen Zeit; der Burenkrieg im Hintergrund wirft seinen bedrohlichen Schatten auf das Ende einer Epoche. Die Beaminsters, die typischen Vertreter der höheren Schichten der Viktorianischen Gesellschaft, und ihr Familienoberhaupt, die Herzogin von Wrexe „the last Great Lady in England", müssen der heranrängenden jungen Generation weichen. Rachel Beaminster, eine Enkelin der Duchess, Roddy Seddon, ihr späterer Gemahl, Francis Breton, ein naher Verwandter, der wegen eines Jugendvergehens von der Familie ausgestoßen wurde, und Lizzie Rand, die geschäftstüchtige Hausverwalterin, sind die Vertreter der jungen Generation. Sie lehnen sich gegen die engherzigen Vorschriften der althergebrachten Familientradition auf, überwinden die überrestlichen Anschauungen aus der alten Zeit, die in ihnen selbst noch durch Erbe und Erziehung vorhanden waren, und brechen den überall auftretenden Einfluß der Duchess, die für sie das Symbol alles dessen ist, was sie aus

---

[24]) Vgl. S. 422; vgl. S. 326 und S. 327.

[25]) Vgl. S. 155..

der Welt schaffen wollen. Sie greifen diese machthungrige, willensstarke Frau an, nicht weil sie irgendwelche persönliche Antipathiegefühle gegen sie im Herzen tragen, sondern nur weil sie in ihr die Verkörperung des Viktorianischen Menschen sehen, weil sie eine Lebenshaltung repräsentiert, die sie hassen und ausrotten wollen. Das gibt ihrem Kampfe gerade die Tragik, daß sie bewundern müssen, wo sie verurteilen. Denn die Charakterstärke dieser Frau, ihre einsame Größe, die unglaubliche Geschicklichkeit, mit der sie trotz ihres hohen Alters tausend Fäden zusammenhält, das Leben so vieler Menschen, ja eine ganze Gesellschaftsschicht maßgebend beeinflußt, müssen sie bewundern, ob sie wollen oder nicht. Das kann sie aber doch nicht in ihrem Kampfe beirren, denn gerade durch diese Eigenschaften werden sie gezwungen, sich ihr entgegenzustellen. Die eine große Leidenschaft der Herzogin, auf der ihre Größe und ihre Schwäche, ihr ganzes Sein beruht, ist ihr unersättlicher Wille, Macht auszuüben, ihren Einfluß auf alle Menschen auszudehnen, die sich in ihrem Wirkungskreis befinden und am meisten auf die, die ihr Widerstand zu leisten versuchen. Die junge Generation wird aber am hartnäckigsten eine solche Knechtung ihres eigenen Willens zurückweisen, da sie selbständig sein muß, wenn sie ihre Ideale hochhalten und der Wahrheit zum Siege verhelfen will. Die Menschen der Viktorianischen Zeit hatten keinen solchen freien Willen, sie standen, symbolisch gesprochen in ihrem ganzen Tun und Denken unter dem Einfluß der Herzogin. Ihr Verhalten und ihre ganze Gesellschaftsordnung waren bestimmt von einer realistischen Einstellung zum Leben. Ihr höchstes Ideal war der Gentleman und, wenn sie sich jemals zu Träumen hinreißen ließen, dann war deren Inhalt sicherlich nur von materiellen Wünschen erfüllt, vom Stolz auf ihre großen Leistungen in Industrie und Handel, auf ihr mächtiges England und ihr die Welt beherrschendes Empire. Vor allen anderen Seiten des Lebens die nicht so fest standen wie diese Leistungen ihres Kaufmannsgeistes, vor den gelegentlichen rätselhaften Aeußerungen der Seele, die sie erinnern wollte an das Vorhandensein einer anderen Welt, in der England möglicherweise nicht mehr so sehr die Hauptrolle spielen würde, vor allen Gefühlen, die vom romantischen Geiste erzeugt wurden und die Sicherheit dessen in Frage stellten, was auf Erden erworben und errafft werden konnte, vor solchem gefährlichen Treiben der Phantasie schlossen sie vorsichtig die Augen. In ihrem ängstlichen Festhalten an den bequemen und sicheren Ueberlieferungen entfernten sie sich aber immer weiter vom echten, bewegten Leben und versagten, wenn dieses Leben drohend in ihr Scheindasein hereinbrach[26]). Die Jugend allein ist elastisch genug, aus einer solchen Krise mit ungeschwächter Kraft herauszufinden und sich den Forderungen des „real life" anzugleichen. Sie weiß zwar noch nicht, wohin sie der neue Weg führen wird, sie weiß nur, daß die alten, ausgetretenen Wege ihrer Väter zu einem Scheinleben führen und daß man an ihrem Ende genau so weit weg von der Wahrheit ist wie zu Beginn der Reise. Sie hat sich einem leidenschaftlichen Wahrheitsbestreben verschrieben, Traditionen und Gesellschaftsunterschiede will sie beseitigen und träumt von einem neuen gleichberechtigten Leben aller Menschen[27]). Sobald sie aber in Verfolgung dieses Ideals in ein romantisches Schwärmen verfällt, ruft auch sie eine rauhe Hand ins wirkliche Leben zurück.

Auch in diesem Roman ist der Gegensatz zwischen einer realistischen und romantischen Lebenshaltung das Grunderlebnis, das den

[26]) Vgl. S. 412, ebenso S. 420 und 421.

[27]) Vgl. S. 424, die gleiche Auffassung in „Fortitude".

Handlungsverlauf bestimmt. Aehnlich wie in „Fortitude" wird der Ausgleich dadurch geschaffen, daß der Mensch auf ein einseitiges Erzwingenwollen seines Lebensideals verzichtet[28]).

Die Spannung zwischen den beiden Generationen, die Konflikte im Innern der einzelnen Personen werden vom Verfasser psychologisch erfaßt und dramatisch gestaltet, die tieferen Zusammenhänge der äußeren Ereignisse mit den seelischen Erlebnissen symbolisch angedeutet und auch oft direkt aufgezeigt. So kündet die Menschenmenge, welche am Tage der Beendigung des Burenkrieges unaufhaltsam und alle Ordnung mißachtend, sich durch die Straßen Londons wälzt, in ihrer zügellosen Begeisterung jeden mitreißt, der sich ihr naht, symbolisch das Ende der Viktorianischen Epoche und den Anbruch einer neuen Zeit. Die alte aristokratische Gesellschaftsordnung, die Vorherrschaft der besitzenden Klassen wird beiseite geschoben durch eine neue demokratische Gesellschaftsordnung, in der die unterdrückte Masse ihren Anspruch auf gleiches Lebensrecht geltend macht und eine gleichberechtigte Behandlung auf allen Gebieten durchsetzen wird. Das Motto des Romans: „And we'll have fires out of the Grand Duke's Wood" wird als Symbol für das Zeitgeschehen genommen und gedeutet: „Your Duchess is dead and instead there is to-night's crowd. The Grand Duke is gone and all that was his — now for the fires![29]). Die Herzogin ist für ihre Mitmenschen das Symbol der Viktorianischen Lebenshaltung, ihr Tod symbolisiert den Abgang ihrer Zeit überhaupt. Daneben führt sie, unabhängig von den Vorstellungen, die menschliche Phantasie mit ihrer Gestalt verknüpfen, sozusagen ein zweites reales Dasein; in geheimnisvoller Zurückgezogenheit führt sie ein Privatleben, das nur wenige vertraute Freunde mit ihr teilen, immer darauf bedacht, dieses Scheinbild, das bei den andern so großartige Wirkung zeitigt, zu nähren und für ihre Machtgelüste auszunützen. Felix Brun erklärt: „J'd never seen her, but she meant a lot to me — as a symbol. And J like symbols better than human things." (S. 419). Er kennt nur ein Gemälde von ihr und die Urteile Anderer. Das eindrucksvolle Porträt der Herzogin spielt eine große Rolle, vertritt sie an vielen Stellen und zwar übernimmt es die symbolische Bedeutung. Gleich am Anfang bevor der Leser von der Duchess selbst etwas weiß, wird er mit dem Portrait bekannt gemacht und ebenso schließt der Roman mit einer Betrachtung des Gemäldes, wodurch Anfang und Ende leitmotivartig und wirkungsvoll verknüpft werden. Die phantastischen Auswirkungen, welche von der symbolisch gesehenen Herzogin ausstrahlen, werden vom Verfasser mit derselben Ausführlichkeit dargestellt wie ihre tatsächliche Erscheinung und Lebensweise; dabei findet er Gelegenheit, ein genaues Bild der Viktorianischen Gesellschaft zu entwerfen, das der Mentalität ihrer Menschen, ihren Schwächen und Vorzügen gerecht zu werden sucht und das zeigt, wie Walpole bemüht ist, diese so viel geschmähte Epoche aus ihrer Zeitbedingtheit heraus zu verstehen und auch das Gute anzuerkennen, das von ihr hervorgebracht wurde, obgleich er ihre Lebenshaltung ablehnen muß. Dieses imposante Bild einer traditionsgebundenen, mächtigen Gesellschaftsschicht trägt in seinen Hauptmerkmalen realistische Züge, in die sich aber häufig romantische Töne hinein-

[28]) Vgl. S. 422 und S. 423 „The Tiger in Every Man and Self-denial to curb it . . . That's my prophecy".

[29]) S. 420. Das Motto ist Shelley's „Letter to Maria Gisborne" entnommen. Felix Brun legt diesen Satz willkürlich in seinem Sinne aus, verbindet eine romantische Vorstellung damit, deutet daran die Ereignisse und fügt dann erklärend hinzu: „. . . of course that wasn't Shelley's context . . . but that's the way J saw it". Vgl. S. 422.

mischen. „'You can't be a realist only, if you're to do the Duchess properly", said Brun. „There's more than that wanted." (S. 14).

Dasselbe Thema, die Auseinandersetzung zwischen zwei Generationen, wird auch in „The Green Mirror" behandelt, nur daß hier die Handlung in ein anderes Milieu, in die Kreise der bürgerlichen, höheren Mittelklasse, verlegt ist. Zwischen den beiden Romanen sind viele Parallelen festzustellen, sowohl in der Zeichnung der Hauptpersonen wie auch in der Gestaltung des Grunderlebnisses. Mrs. Trenchard ist eine bürgerliche Herzogin, die krampfhaft mit allen erdenklichen Winkelzügen eine einflußreiche Position als Machthaberin der traditionellen Familienfestung auszubauen sucht und sie mutig gegen den Ansturm der jüngeren Generation verteidigt, durch die an den Grundlagen ihrer Macht, ihres Sicherheitsgefühls und ihrer Geborgenheit vor den Gefahren des Lebens gerüttelt wird. Ihre Tochter Katherine und deren Geliebter Philip Mark sind die Träger des Kampfes gegen ihren unerträglichen Einfluß, dem sie sich schließlich nur durch die Flucht entziehen können. Dies ist die Grundlage der unbedeutenden, ereignisarmen äußeren Handlung. Weit wichtiger sind die inneren Erfahrungen, Erlebnisse, Kämpfe, Siege und Niederlagen der einzelnen Personen im Verlauf des Geschehens, die vom Verfasser psychologisch erschlossen werden. Der tiefere Zusammenhang mit dem Zeitgeschehen, dem Umbruch in der englischen Gesellschaft nach dem Tode der Königin Viktoria und seine Ursachen und darüber hinaus die plötzliche Wandlung der alten realistischen Lebenshaltung überhaupt sind das eigentliche Problem des Romans. Es wird deutlich in einem Gespräch zwischen Rachel Seddon[30]) und Timothy Faunder: „It's simply the attack by a Young Man with Imagination upon a family without any . . . young Mark's just one of the advanceguard . . the same way that all the families like us up and down England are being smashed up . . . When J say going J mean changing." Bevor Philipp Mark aber als Vorkämpfer der neuen Zeit auftreten kann, muß er in sich selbst erst Klarheit schaffen, muß er die innere Unsicherheit überwinden, die durch einen Aufenthalt in Rußland verursacht wurde. „In Russia one's so close to God and the Devil — in England there is business and common sense"[31]). Er fühlt beide Tendenzen in sich wirksam werden, ringt um einen festen Halt, den Ausgleich zwischen einer übertreibenden Phantasie und einer nüchternen praktischen Veranlagung und findet ihn in seiner Liebe zu Katherine. Er kann sie aber erst besitzen, wenn er die Macht der veralteten, von Mrs. Trenchard ängstlich gehüteten Familientradition gebrochen hat. Mrs. Trenchard ist „entirely without imagination" (S. 158). Sie will nichts wahrhaben, was nicht greifbar vor ihren Augen steht. Sie hängt an ihren Kindern und besonders an Katherine mit der ganzen Leidenschaft ihrer selbstsüchtigen Motive und kann sich ebensowenig von ihnen trennen wie von ihren allein ans Materielle gebundenen Anschauungen. Der Kampf zwischen Mrs. Trenchard und Philip Mark, und damit zwischen den beiden Generationen und ihren entgegengesetzten Lebenshaltungen, wird in seinen abwechslungsreichen, spannenden Phasen eingehend geschildert. Wie im vorhergehenden Roman überwiegt das realistische Moment durch

[30]) S. 277. Rachel ist mit Katherine befreundet. Auf die Aehnlichkeit des Geschehens in beiden Romanen wird durch diese Verknüpfung aufmerksam gemacht. „Mirror" ist in vieler Hinsicht eine Ergänzung von „Duchess".

[31]) S. 64. In Rußland hat er erst an der Realität der Außenwelt zweifeln gelernt und ist zum „explorer" geworden. „I've imagined things . . . And Russia increased my tendency." S. 325. In den beiden Rußlandromanen wird dieser Gegensatz zwischen russischer und abendländischer Lebenshaltung noch ausführlicher erörtert. Vgl. S. 39ff. dieser Arbeit.

die breite Wiedergabe des Milieus, daneben laufen romantisch gestaltete Situationen, durch die „imagination" der jungen Generation, vor allem Philip Marks und Henry Trenchards herbeigeführt.

Die traditionsgebundene Haltung der Trenchards wird symbolisch aufgefangen in dem „grünen Spiegel", der in ihrem Wohnzimmer in London aufgestellt ist und in dem sich ihre alltäglichen, altgewohnten Lebensformen wiederspiegeln. Viele wichtige Ereignisse spielen sich vor diesem Spiegel ab; Philip Mark haßt ihn genau so wie die Enge und Begrenztheit der „Trenchard world": „I'd like to smash that mirror . . . Why, I believe the whole family would tumble . . ." (S. 369, vgl. S. 9, 43.) Der grüne Spiegel erfüllt, stilistisch gesehen, eine ähnliche Funktion wie das Porträt in „Duchess". Die typischen Merkmale der alten Zeit werden dadurch anschaulich zusammengefaßt, da sie bei den Menschen nicht so auffallend in ihrer Gesamtheit auftreten dürfen, sollen sie nicht schemenhaft wirken. (Bei der Herzogin und bei Mrs. Trenchard überwiegt allerdings oft das Typenhafte, so daß man gelegentlich von ihrer realen Existenz nicht ganz überzeugt ist.) Als dann von Henry der Spiegel zertrümmert wird, kündigt sich damit das Zersplittern der veralteten Familientraditionen an. (Vgl. S. 388.)

Wie diese Traditionsgebundenheit in alle Bezirke des privaten und öffentlichen Lebens eindringt und durch ihre schläfrige Sicherheit den Fortschritt des lebendigen Lebens hemmt, wie die einsichtsvolleren Mitglieder der Familie von Philip und der „imagination" langsam gewonnen werden für eine freiere Lebenshaltung wird ausführlich behandelt, wobei der Verfasser auch hier wieder einen Ausgleich sucht, indem die Jugend ihre radikalen Forderungen einschränken muß und die echten, lebensfähigen Elemente der alten Zeit weiter bestehen bleiben. Die Menschen, die, wie Mrs. Trenchard, unversöhnlich und unbelehrbar bleiben und deren Tragik es ist, daß sie sich auf die neuen Bedingungen nicht mehr einstellen können, werden verständnisvoll, wenn auch ablehnend gewürdigt.

Durch die Beschränkung auf einen engeren Familienkreis erscheint der Roman übersichtlicher als der vorhergehende; durch die eingestreute, nicht allzu originelle Liebesgeschichte wird den Problemen ihre gewichtige, erdrückende Schwere genommen, so daß das Ganze, flüssig geschrieben, sich angenehm liest. Leitmotivartig wird Anfang und Ende des Romans durch die Wiederholung des gleichen Ereignisses verknüpft und damit die einheitliche Wirkung verstärkt.

Ergänzt werden diese beiden Traditionsromane durch den hauptsächlich in Wiltshire spielenden Roman „W i n t e r s m o o n". Auch hier steht der Kampf zwischen zwei Generationen im Mittelpunkt der Handlung. Der englische Landadel muß sich mit den neuen, feindlichen Strömungen der Nachkriegszeit auseinandersetzen. In weit stärkerem Maße als der Burenkrieg hat der Weltkrieg die alten Fundamente der aristokratischen Gesellschaft erschüttert, die noch immer an ihren in der Viktorianischen Zeit wurzelnden Tradition festhalten will. Das Motto des Romans stellt das Hauptproblem deutlich heraus: „What of the Past? Shall we make use of these grey-green lichened Palaces . . . or shall the spider-webs swallow them and we strike, out of this gleaming Quarry, this new white shining stone?"[32]) Diese Frage tritt an jeden der Hauptpersonen heran; in

[32]) Aus Henry G a l l e o n, The Scarlet Emperor. Ein von Walpole erfundener Dichter, der schon in „Fortitude" auftritt, in vielen anderen Romanen auftaucht und aus dessen vielen fingierten Werken öfters Stellen zitiert werden. Seine Aussprüche über das Leben und vor allem auch über die Kunst können fast alle ohne Vorbehalt als Walpoles eigene Erkenntnisse hingenommen werden.

der verschiedenen Art der Beantwortung verrät sich der Charakter und die Lebenshaltung. Selbst innerhalb der alten Generation ist die Einstellung unterschiedlich. Während die Herzogin von Romney am ausgeprägtesten den alten, rückschrittlichen Standpunkt vertritt, nähert sich der Herzog verständnisvoll der Haltung seines Sohnes, Wildherne Poole, und damit den gemäßigteren Kreisen der Jugend, ohne aber dadurch an würdevoller, achtunggebietender Autorität zu verlieren. Ebensowenig legen sich alle Vertreter der Jugend auf eine scharfe Ablehnung der Vergangenheit fest. Rosalind Grandison neigt am meisten nach der extremen Einstellung derer, die alles ablehnen, was vor ihnen bestand und ein freies Leben nach eigenen Ideen und ohne fremde Hilfe gestalten wollen. Ihre Schwester Janet dagegen bemüht sich mit ihrem Gemahl Wildherne, zwischen den beiden Gegensätzen zu vermitteln. Sie hofft, daß es ihr gelingen werde, die brauchbaren, lebensfähigen Werte aus der alten Zeit hinüberzuretten in das moderne Leben.

Diese jungen Menschen sind jedoch noch nicht fertig und abgeklärt in ihren Anschauungen, sie ringen ehrlich und mühsam um die Wahrheit, um die innere Festigkeit; sie fühlen, wie es in ihnen gefährlich gärt, daß beide Möglichkeiten in ihrem Innern vorhanden sind und zur Entscheidung drängen. Diese Entscheidung wird in erster Linie durch den Charakter und dann erst durch die Lebenseinflüsse bestimmt[33]). Am meisten zeigt sich die Unsicherheit bei Rosalind, und zwar kommt sie schon in ihrem äußeren Verhalten zum Ausdruck; oder besser, um das Verhältnis zwischen Ursache und Wirkung richtig herzustellen: Ihr äußeres, wankelmütiges Verhalten ist die Folge einer inneren Unsicherheit und läßt ihren Seelenzustand erkennen. Sie ist verlobt mit Tom Seddon[34]), der sie liebt, aber am stärksten unter den Jungen mit den Anschauungen der älteren Generation sympathisiert und von den neuen Ideen nichts wissen will. Sie schwankt dauernd zwischen ihm und ihrem Verehrer, dem hypermodernen, egoistischen Schriftsteller Charles Ravage, dem sie schließlich trotz seiner berechnenden und sachlichen Kälte den Vorzug gibt. Ihre Schwester und Wildherne sind fester und klarer in ihrem Wollen, sie kennen den Weg, den sie zu gehen haben; aber auch sie müssen gegen Schwächen ankämpfen. Wildhernes leidenschaftliches Verlangen nach selbstsüchtigem Lebensgenuß und Janets Verzweiflung vor den übergroßen Schwierigkeiten der Aufgabe hindern sie oft daran, in selbstloser, mutiger Einsatzbereitschaft den Weg der Pflicht vorwärtszuschreiten.

Die extremen Vertreter der neuen Zeit und auch die rückschrittlichen Menschen der alten Generation haben das eine gemeinsam, daß sie in einer realistischen Einstellung zu den Lebensproblemen stecken bleiben. Charles Ravage und seine Freunde sind der Ansicht, daß die neuen Forschungsergebnisse der Wissenschaft die alten Vorstellungen von Gott, Seele und Jenseits illusorisch gemacht haben; sie sind eifrige Anhänger von Darwins Biologie, Freuds Psycho-Analyse und sind stolz auf die großen Errungenschaften der Chemie und Technik;

---

[33]) Diese Auffassung über die primäre Bedeutung des Charakters für die Entwicklung der Menschen ist bei Walpole überall festzustellen. Vgl. S. 588 und S. 613. Vgl. S. 60 dieser Arbeit.

[34]) Der Sohn Rachel Seddons. Auch sonst noch andere Berührungspunkte mit „Duchess" vorhanden. Rachel selbst spielt eine aktive Rolle, ein Onkel von ihr, John Beaminster, in beiden Romanen ein Vertreter der älteren Generation, ist der Beschützer Toms. Aus „Mirror" sind auch einige Gestalten übernommen: Katherine und Philip Mark; sie ist mit Janet befreundet.

politisch sind sie international eingestellt und verwerfen die Klassenunterschiede. Die Herzogin und die gleichgearteten aristokratischen Gesellschaftskreise sträuben sich gegen das Eindringen der wissenschaftlichen Fortschritte, weil dadurch die bequeme Sicherheit ihres engen Gesichtskreises gefährdet wird. Sie hassen die internationalen Ideengänge, weil die damit verbundene politische und soziale Umwälzung ihren reaktionären Bestrebungen entgegenläuft; sie lieben England, weil dessen machtvolle Vergangenheit und konservative Politik ihnen ein Schutz vor jeder fortschrittlichen Gesinnung zu sein scheint. Im Grunde ist aber ihr Weltbild gar nicht so verschieden von dem der radikalen Umstürzler, nur ist ihre Einstellung zu den tieferen Lebensfragen negativ und passiv, wo diese aggressiv ablehnend sich gebärden. Ihr Gott ist durch dogmatische Festlegungen wirkungslos geworden; die Aeußerungen der Seele werden von ihnen aus Furcht vor den Abgründen, die sich auftun könnten, erstickt; sie richten sich auf der Erde ein, als sei das ihre einzige Bestimmung; der Gedanke an ein Jenseits kann sie nicht beunruhigen.

Zwischen beiden Lagern stehen Janet und Wildherne. Ihr Wollen kommt in dem Glaubensbekenntnis Wildhernes zum Ausdruck: „We both believe in good things — we believe in our fathers . . . and the England they made . . . And we believe in more. We believe in things unseen, and that life is a battle between good and evil, and that we can help one another to fight on the right side . . . There are things, Janet, bigger than our personal history“[35]). Sie wissen, daß das Leben eine fortwährende, sich stets erneuernde Fortentwicklung ist, daß man diese Entwicklung nicht künstlich eindämmen und stauen darf, daß es aber auch keinen Zweck hat, immer wieder von vorn anfangen zu wollen. Sie wollen nicht einreißen, sondern fortentwickeln, mit Hilfe des guten, überkommenen Materials weiterbauen. Sie wissen aber auch, daß damit nicht genug geschehen ist, wenn man, in realistischem Denken befangen, sein Werk nur für irdische Zwecke errichtet. Der Mensch, der sich nur von solchen Gesichtspunkten leiten läßt, erfüllt seinen Lebenszweck nicht. Es gibt noch jenseits der wissenschaftlich durch den Verstand erfahrbaren Erkenntnisse eine höhere Wirklichkeit, die nur der hellsichtigen Phantasie offensteht und sich nur dem erschließt, dessen Seele sich freigemacht hat von allen auf seine eigene Person bezogenen Wünschen. Sie erkennen die Fortschritte an, die durch die Wissenschaft herbeigeführt wurden, sie können sich aber nicht vorstellen, daß das menschliche Leben mit chemischen Gleichungen und algebraischen Formeln erklärbar wäre, daß wahre Liebe nur durch den Drang zur Fortpflanzung und Erhaltung der Gattung bedingt sei und daß seelische Konflikte nichts weiter seien als in der Kindheit verdrängte erotische Komplexe, die durch psycho-analytische Behandlung beseitigt werden könnten. Sie glauben dagegen an eine höhere Bestimmung des Menschen, an die göttliche Macht der Liebe und an die Unsterblichkeit der Seele; sie glauben, daß ihre unstillbare Sehnsucht nach dem Guten, nach Wahrheit, nach Schönheit nicht verschwendet ist und daß es ihre Aufgabe ist, ihr inneres, seelisches Leben von allem Niedrigen zu reinigen, es zu vervollkommnen und hinzuführen zu der Macht, die

---

[35]) S. 151 und S. 94 über Wildherne. Die wertvollen Tugenden seiner Vorfahren leben in ihm fort: self-control, forbearance, traditional courtesy, code of honour. (S. 377.) Diese guten Seiten des gentleman treten auch im Herzog hervor. Ebenso sucht Janet einen Ausgleich: „What could she do to reconcile the two worlds? Some way she must find.“ (S. 127.)

größer ist als alle menschliche Vernunft[36]). Sie bemühen sich, in diesem Glauben fester zu werden und lassen sich darin auch nicht durch den Spott der ganz Modernen beirren, die das alles verwerfen, weil sie mit solchen sentimentalen und romantischen „Phantastereien" nichts zu tun haben wollen, die aber selbst zugeben müssen, daß all ihrer Weisheit die letzten Geheimnisse des Lebens doch rätselhaft und verschlossen bleiben müssen[37]).

So müssen Janet und Wildherne nicht nur den Gegensatz zwischen der alten und der modernen Generation überbrücken, sie müssen auch einen Ausgleich schaffen zwischen ihrem realistischen Denken und der eigenen romantischen Sehnsucht, dem Drang ihrer Seele nach Schönheit und ewiger Wahrheit. Die Kraft zur Erfüllung dieser schweren Aufgabe und zugleich die Lösung aller Gegensätze finden sie in der Liebe, in der tiefen Liebe zu Wintersmoon, dem schönen Landsitz der Familie, und — damit eng verbunden — in der wahren Liebe zueinander, die sich nach langem, krisenreichen Zusammensein allmählich aus ihrer anfänglich nur auf Freundschaft und Kameradschaftlichkeit aufgebauten Ehe entwickelt.

Wintersmoon ist ihnen Symbol der Tradition; dieses imposante Gebäude, das ungezählte Folgen von Geschlechtern beherbergte, ihre Schicksale, ihr Kommen und Gehen überlebte, ist für sie ein lebendiges Zeugnis der Vergangenheit, eine Mahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen. Der Geist der vergangenen Epochen spricht aus den Steinen zu den Nachkommen, fordert sie auf, das Werk der Ahnen fortzusetzen, sich ihrer würdig zu zeigen und ihre eigennützigen, kleinlichen Begierden den größeren Aufgaben unterzuordnen, gibt ihnen aber auch den mächtigen Rückhalt in ihrem Kampfe gegen die gefährlichen Angriffe der modernen Welt. Rosalind haßt das Haus und alles, was es repräsentiert; Janet und Wildherne lieben es, sie kämpfen gemeinsam um den Fortbestand der echten Kräfte der Vergangenheit. (Vgl. S. 224.) Sie wissen aber auch, daß sie nur Werkzeuge sind im Dienste der im Hause fortlebenden Tradition. (S. 506/7.) Ihre Phantasie beseelt das Haus, verleiht ihm menschliche Eigenschaften und gibt ihm ein selbständiges, von allen realen Erscheinungen unabhängiges Leben, so daß es aktiv Anteil zu nehmen scheint an ihren Schicksalen: „And the House (she knew it beyond any question) supported her"[38]). Ihre Liebe für das Haus ist ihre Liebe zur Vergangenheit, in ihm sehen sie ihre Sehnsucht nach dem Guten, Schönen und Wahren verkörpert. Wenn sie ihre persönlichen, egoistischen Wünsche unterdrücken und sich unterwürfig einreihen in die lange

---

[36]) S. 467. Die Verbindung zu dem Grunderlebnis in den beiden früheren Romanen ist erkennbar in den Worten Katherines: „Our problems—yours now and my old one—are rather the same. There is something bigger, grander than ourselves, something that we must submit to." S. 228. Janet, Katherine und Rachel haben nicht nur dasselbe Lebensziel, sie haben auch ähnliche Charakteranlagen und stehen einander freundschaftlich bei.

[37]) Charles Ravage, der extrem moderne Pessimist, gibt das Ende seiner realistischen Weisheit selbst zu: vgl. S. 204. Gegen die Psychoanalyse wendet sich der Verfasser verschiedentlich. Vgl. S. 527. „Anyway the journey into the cellar was little worth the while whatever old Grand-uncle Freud might fancy." Vgl. S. 100 dieser Arbeit. Das religiöse Moment in den Romanen führt nicht zu belehrender, moralisierender Tendenz. In seinem Bestreben, die Allseitigkeit des Lebens zu erfassen, ist es unvermeidbar, daß Walpole diese tieferen Fragen aufspürt. Auffällig und ein Hinweis auf seine Persönlichkeit und auf eigenes Erleben dürfte die Tatsache sein, daß er ständig Menschen in den Mittelpunkt seiner Romane stellt, deren Leben von dem Wissen um eine göttliche Macht durchdrungen ist.

[38]) S. 173. Aehnlich noch viele Stellen: S. 313, 326, 278/9 und S. 381. Beseelung der Umwelt ist eine bei Walpole häufige Stilerscheinung. — Das Haus erfüllt hier, stilistisch gesehen, dieselbe Funktion wie der Spiegel in „Mirror" und das Porträt in „Duchess".

Kette der Geschlechter vor ihnen, dann ist ihr Leben von Wert, dann werden sie getragen und emporgehoben von dem vorwärtsdrängenden, lebendigen, ewigen Strom des „real-life". Zu diesem schweren Opfer befähigt sie die durch einen langen, steinigen Leidensweg geläuterte, selbstlose Liebe: „When you think of yourself you diminish; when you think of others you grow [39]).

In der Liebe ist der Gegensatz zwischen realistischer Erdgebundenheit und romantischer Erdflucht aufgehoben, in ihr findet der Mensch die restlose Vereinigung von Körper und Seele, sie schafft den Ausgleich zwischen den entgegengesetzten Polen, schenkt die Synthese der widerstreitenden Kräfte, ist Krönung des Lebenskampfes, verbürgt lebendiges Leben, ist Ruhe und Bewegung zugleich[40]).

Das Werden und Wachsen dieser großen Liebe aus einem ursprünglich oberflächlichen, durch reale Ueberlegungen veranlaßten Verhältnis, die Ueberwindung der selbstsüchtigen Triebe, die Hinwendung zu einem gläubigen Erfassen der Tradition und einem bereitwilligen Aufgehen in dem Wirken ihrer lebendigen Kraft, die Loslösung vom realistischen Denken der modernen Zeit hin zu dem innerlichst erlebten, glaubensstarken Bekenntnis einer höheren Bestimmung des Menschen, diese krisenreiche seelische Entwicklung zweier Menschen ist die innere Handlung des Romans. Sie wird vom Verfasser mit den Mitteln der Psychologie erfaßt und in ihren dramatischen Verlauf dargestellt, ebenso wie die inneren Vorgänge und Spannungen im Leben der übrigen Personen. Die einzelnen Menschen erscheinen zugleich als einmalige, lebensechte Individuen und als beispielhafte, augenfällige Typen, Vertreter einer bestimmten Lebenshaltung[41]).

Für die psychologische Behandlung, ihre Mannigfaltigkeit und Problematik, ihren Zusammenhang mit den anderen Stilerscheinungen geben einige Stellen aus dem Roman bedeutungsvollen Aufschluß. Die Hauptpersonen — dasselbe gilt auch für die meisten anderen Romane — analysieren oft selbst ihre seelischen Erlebnisse, sie erleben mit nach innen gekehrtem Blick, was ihnen begegnet ist[42]). Daneben studieren sie — mit demselben Interesse wie der Verfasser! — ihre Mitmenschen und deren Schicksale, suchen nach den Motiven und Ursachen ihres Handelns und müssen dabei erkennen „how infinite were the differences between human beings, how dark and lonely every human soul, how dangerous the task of stepping forward into that mystery." (S. 355). Vor dem Geheimnisvollen der menschlichen Seele muß alles verstandesmäßige Bemühen Halt machen. Nur die „imagination" kann hier tiefer eindringen und instinktmäßig begreifen, was sonst verschlossen bleibt. Beide zusammen, Einbildungskraft und auf Erfahrung gegründete Psychologie können erst das Ganze des Lebens erfassen. (Vgl. S. 315). Im Ringen um die richtige Entscheidung, um die letzten Wahrheiten, um das „real life" ist der Mensch ganz auf sich gestellt, niemand kann ihm in der schicksalsreichen Krise beistehen. (Vgl. S. 91.) Darum kann man auch um das wahrhafte Sein des Nächsten nichts Untrügliches wissen. Man überträgt nur eigenes

[39]) S. 226/7. Solche allgemeinen Sentenzen über die Liebe, das Leben und andere Gebiete sind in allen Romanen sehr häufig. Die antithetische Formulierung ist eine charakteristische Stilerscheinung. Vgl. S. 64 dieser Arbeit.

[40]) Diese Lösung aller Konflikte in der Liebe zweier gleichgestimmter Seelen findet sich in den meisten Romanen. Vgl. „Fortitude" S. 470.

[41]) Besonders deutlich bei den beiden Extremen. Vgl. S. 612 und S. 578. Daß hinter all den äußeren Vorgängen sich eine tiefere Bedeutung, eine innere Handlung verbirgt, beobachtet Katherine: „. . . there was some symbolic air. Every movement they made was to her dramatic." S. 364/5.

[42]) Vgl. S. 378.

Denken und Fühlen auf den Mitmenschen: „People see you as they are, not as you are." (S. 532.) Diese subjektive Bedingtheit der menschlichen Erfahrungen äußert sich in den verschiedenen Stilerscheinungen: Beseelung und symbolische Verwendung der Natur und Umwelt, ihre Wiedergabe in realistischer oder romantischer Einkleidung, je nach der Stimmung und Art des Menschen[43]). Immer ist das Außen ein Spiegelbild des Innern, das Geschaute ein Abdruck des Beschauers, bedingt durch sein Erleben und seine Aufnahmefähigkeit. Der phantasiebegabte Mensch wird sich am meisten von der objektiven Wirklichkeit abwenden und sein eigenes Bild vorherrschen lassen.

Die am meisten romantische Züge tragende Person des Romans ist Zanti, der Schmuckwarenhändler[44]). In einem Gespräch mit Janet teilt er die Menschen — ganz im Sinne Walpoles — in die zwei Lager: „. . . there are two lots of people, the lot who believe in the things they see and the lot who believe in the things they don't see." (S. 146). Er gehört zweifellos zu der zweiten Kategorie, er nennt sich selbst einen „treasure-hunter". Seine Einstellung zur objektiven Wirklichkeit gibt einen wertvollen Einblick in das Wesen der romantischen Lebenshaltung bei Walpole: „. . . We waste our time too much with these realities when the true purpose of life is beyond them . . . We must make it our business to search for the things that we shall never find." (S. 142/44). Janet glaubt, unter den Auslagen einen besonders schönen Gegenstand gesehen zu haben: „a rose-coloured bowl". Zanti antwortet ihr: „It is not there in the window . . . but certainly in Madame's imagination . . . No one can take it from her." (Vgl. S. 467). Die Gegenstände der Wirklichkeit, auch wenn sie schön und bewundernswert erscheinen, sind vergänglich, verlieren bald ihren Wert und ihre Neuheit durch Gebrauch und Gewohnheit; die Gegenstände der Phantasie, geschaffen von der Sehnsucht der Seele nach dem Schönen, verlieren nichts von ihrer Kraft und ihrem Glanz, sie sind ständiger wertvollster Besitz des Menschen. Die bei Zanti geschaute Vase ist Symbol für Janets Sehnsucht nach Schönheit, Reinheit, für ihr Streben, das Leben zu bereichern mit solchen unvergänglichen Werten (Vgl. S. 467).

Zanti ist in seiner Lebenshaltung der genaue Gegenpol zu Menschen wie Charles Ravage und der Herzogin. Das romantische Element des Romans, das sich in seiner Gestalt am exponiertesten verkörpert, findet ein ausgleichendes Gegengewicht in dem realistisch dargestellten Milieu der aristokratischen Kreise der Nachkriegsgeneration. Die nicht allzu zahlreichen Nebenpersonen des Romans führen keine zusammenhanglose Sonderexistenz, die einzelnen Episoden sind deutlich verknüpft mit dem Traditionsproblem und dadurch wieder mit dem Grunderlebnis, so daß der Roman, strenger im Aufbau, reifer in der Verwendung der psychologischen und symbolischen Stilformen, ausgeglichener in der Darstellung der entgegengesetzten Weltanschauungen, in seiner Gestalt eine einheitlichere künstlerische Wirkung vermittelt als die beiden anderen Traditionsromane.

„Wintersmoon" steht in einem engeren Zusammenhang mit den Romanen „Duchess", „Mirror", „Enchanted". Aeußerlich sind sie miteinander verknüpft durch das Wiedererscheinen einiger Hauptpersonen: Mit den Personen werden ihre Lebensschicksale und ihre Familienatmosphäre von einem Roman in den andern übertragen und so Bürgertum und Aristokratie in ihren gegenseitigen Beziehungen ge-

[43]) Vgl. S. 42 dieser Arbeit.

[44]) Schon in „Fortitude" spielt er im Leben Peter Westcotts eine wichtige Rolle.

schildert. Durch die Heirat der bürgerlichen Janet mit dem Herzogssohn Wildherne wird das Eindringen des Bürgertums in die aristokratischen Kreise gekennzeichnet. Die vier Romane zeichnen das Leben in der englischen Gesellschaft vom Ausgang der Viktorianischen Epoche bis in die Nachkriegszeit. Die Frage nach der richtigen Einstellung zur Vergangenheit wird dabei aufgeworfen. Der letzte Roman gibt die klarste Antwort, in ihm ist auch das Problem am wirkungsvollsten gestaltet. Das Traditionsproblem, wenn es richtig verstanden und erlebt ist, läßt sich aber nicht trennen von dem Problem des Lebens überhaupt. Das Grunderlebnis aller Romane ist somit angeschlagen und läßt diese Romane in den Rahmen des Gesamtwerks eintreten. Walpole schreibt darüber in einem Briefe: „Here, at any rate, in these four books, is my idea of some of the England of 1900—1927, and behind this there is also something else that holds them, in my fancy, together"[45]).

Dasselbe Traditionsproblem, übertragen auf das religiös-kirchliche Leben, steht im Mittelpunkt der Romane „Captives", „Cathedral" und „Harmer John". Der Roman „The Captives" bewegt sich im bürgerlichen Milieu. Maggie Cardinal und Martin Warlock sind „Gefangene" einer erstarrten religiösen Tradition, aus der sie sich erst nach schweren inneren Krisen befreien können. Auch hier ist das Ringen um eine lebendige Lebenshaltung der Kern der inneren Handlung. Der Gegensatz zwischen den beiden Welten läßt den Menschen keine Ruhe[46]). Maggie und Martin sind rastlose, kämpfende Wahrheitssucher, sie können sich nicht abfinden mit dem, was an der Oberfläche der Wirklichkeit erkannt werden kann, sie müssen tiefer forschen: „. . . busy imagining the World behind this display, the invisible Circle inside the Circle that she saw." (S. 42). Die unlösbar scheinende Frage nach dem Ausgleich, nach einem Weg, der Erdendasein und von der Erde sich losringende Sehnsucht nach dem Jenseits zusammenführt, quält sie ohne Unterlaß: „. . . to connect the two worlds, to find the bridge, to testroy the gulf!" Sie finden Ruhe und Lösung — wie Janet und Wildherne in „Wintersmoon" — in der aufopfernden, verzichtenden und selbstlosen Liebe zueinander, die das Leben als solches bejaht, aber stets bereit ist, irdische Ziele dem höheren Lebenszweck unterzuordnen. Ihre inneren Erlebnisse und Kämpfe sind im wesentlichen in derselben Gestalt eingefaßt wie das innere Geschehen in dem Roman „Mirror", nur daß hier die äußere Handlung viel weitverzweigter ausgesponnen ist, wodurch die Einheit und Uebersichtlichkeit notleidet, die künstlerische Wirkung fast völlig verloren geht.

Das religiös-kirchliche Milieu und das in diesem Rahmen sich auswirkende Grunderlebnis ist in dem Roman „The Cathedral" eindrucksvoller und eindringlicher gestaltet. Die äußere Handlung — Sturz der imposanten, eine ganze Stadt beherrschenden Stellung eines kirchlichen Machthabers durch beschämende Vorkommnisse in seiner Familie und gehässige Intriguen feindseliger, kirchlicher Kreise — ist auch in diesem Romane nicht das Wesentliche. Der Schwerpunkt liegt in dem Traditionsproblem und dem seelischen Erleben der Hauptpersonen. Diese innere Handlung tritt deutlich hervor in einer Erklärung seines Gegners, Canon Ronders, in der dieser die Bedeutung Archdeacon Brandons für die Stadt Polchester kennzeichnet: „He

[45]) Dedicatory Letter zu „Wintersmoon". Einigen Romanen sind solche, an die Personen gerichteten Briefe beigegeben, denen Walpole das betreffende Buch gewidmet hat. Sie ersetzen ein Vorwort und geben Aufschluß über Entstehungsweise des Werkes.

[46]) Vgl. S. 207, S. 206/7: z. T. in der Formulierung von „Fortitude".

stands for what they think or don't think — old ideas, conservatism, every established dogma, . . . traditionalism, superstition and carelessness. It's not Brandon himself we are fighting, but what he stands for." (S. 366/7).

In überheblicher Selbstverherrlichung und in einem ins Maßlose gesteigertem Stolz auf seine Macht stellt sich Archdeacon Brandon über seine Mitmenschen und bildet sich ein, besser und schuldloser zu sein als sie, versteigt sich zu der verblendeten Anmaßung, Gott ähnlich und ebenbürtig zu sein; er betet sich selbst an und seine vermeintliche Unfehlbarkeit. Die auf einer unveränderlichen Tradition fußenden Dogmen der Kirche sind ihm Selbstzweck, er nutzt sie, um seine eigene Macht auszudehnen, nicht im Dienste des lebendigen Gottes. Seine eigenen religiösen Thesen sind für ihn unumstößlich, von den andern als unfehlbare Weisheiten hinzunehmen. Verzweifelt wehrt er sich in großen und kleinen Fragen gegen jede Neuerung und sucht in blindem Eifer das Eindringen jeglicher neuer Gedankengänge zu verhindern, da er befürchten muß, daß durch sie sein überragender Einfluß untergraben wird.

Von dieser Höhe erdgebundener Herrlichkeit wird er herabgestürzt in die tiefste Erniedrigung und Verzweiflung, er verliert Macht und Ansehen und muß erkennen, daß er falschen Götzen verfallen war, den wahren Gott verleugnet hatte. In seiner Todesstunde bekennt er: „God is love, though. You betray Him again and again, but He comes back"[47]). Sein egozentrisches, im Realistischen verhaftetes, traditionsgebundenes Denken muß dem Bewußtsein weichen, daß eine göttliche Macht in das Dasein des Menschen hineinragt und stets neu erlebt werden muß.

Dieses Lebensschicksal eines Einzelmenschen ist kennzeichnend für die geistige und religiöse Situation der Zeit überhaupt, für die Umwertung aller Werte am Ausgang des Viktorianischen Zeitalters. Die Anglikanische Hochkirche ist mit ihren Institutionen und Dogmen zum Selbstzweck geworden, ist nur mehr auf die Erhaltung und Vermehrung ihrer eigenen Machtsphäre und ihrer gewaltigen Autorität bedacht; sie überschattet mit ihrer selbstherrlichen Organisation die Lehre Christi, dessen Reich nicht von dieser Welt war, steht im Dienste des eigenen Götzenbildes, wo sie allein für das Wirken des lebendigen und einzig wahren Gottes zeugen sollte, verdeckt so vor den Augen der Gläubigen, was ihr offenbarter Inhalt sein sollte. (Vgl. S. 483.) Sie widersetzt sich mit allen Mitteln den neuen Ideen, die von ihr als ketzerisch und atheistisch verbannt werden, die aber in Wirklichkeit einer ehrlicheren Sehnsucht nach Wahrheit entsprungen sind als ihre eigenen Lehren.

Canon Ronder und der Rev. Ambrose Wistons sind solche Vertreter der neuen Zeit, die das traditionelle Dogmengebäude der Kirche mit völlig neuem Geiste erfüllen wollen; Ronder allerdings nur aus reiner Oppositionslust und dem Gefühle intellektueller Ueberlegenheit, Wistons dagegen in heißem, unbeirrtem Glaubensfanatismus, der leidenschaftlich für die „religion of the spirit" streitet gegen die „religion of authority".

Canon Ronder sieht in Archdeacon Brandon die Verkörperung der Kräfte, die dem neuen Geiste hemmend im Wege stehen; er setzt die Berufung Wistons' auf einen einflußreichen Posten der Diözese gegen den Willen Brandons durch und stürzt damit dessen Macht. Brandon bekämpft eine Berufung Wistons, weil er in ihm eine Gefahr für den Bestand der Kirche sieht und jede Erneuerung ablehnt. Die

[47]) S. 531. Vgl. Das Motto des Romans: „Thou shalt have none other gods but Me."

tieferen Zusammenhänge mit dem Zeitgeschehen werden an folgender Stelle besonders deutlich: „. . . this thing had become a symbol to him now — a symbol of his fight with Ronder, of his battle for the Cathedral, of his Championhip, behind that, of the whole cause of Christ's Church." (S. 505.) Durch die Ernennung Wistons und den gleichzeitigen Tod Brandons kommt zum Ausdruck, daß die tradtionelle, dogmatische Haltung durch eine Erneuerung der Kirche von innen her beseitigt wird und daß das leidenschaftliche Bekenntnis zu einem lebendigen, über alle menschlichen Schwächen triumphierenden Christentum zum Siege geführt werden soll.

Gleichzeitig mit diesen Vorgängen im Innern der Kirche meldet sich eine entsprechende Wandlung der Tradition auf weltlichem Gebiete an. Das Jahr 1897 bringt mit dem 60jährigen Regierungsjubiläum der Königin den glanzvollen Höhepunkt der Viktorianischen Zeit; es kommt noch einmal die hochgespannte Selbstsicherheit und machtvolle Diesseitsfreudigkeit dieser Epoche zur vollen Entfaltung. Bis in die entferntesten Winkel des Landes dringt der Glanz der Feierlichkeiten in London und damit der dort zum Ausdruck gebrachte Stolz auf die Weltmachtstellung Englands. In Polchester, der kleinen Domstadt in der Provinz Glebeshire[48]), gibt dieses feierliche Ereignis den willkommenen Anlaß zu einem groß aufgezogenen Fest, in dem zum letzten Male der alte, in Traditionen und Konventionen schwelgende Geist und der hier in der Abgeschlossenheit besonders ausgeprägte Stolz auf die eigene Größe und Machtvollkommenheit zur Schau gestellt wird. Zum letzten Male — denn schon verspürt man die ersten Anzeichen einer Bedrohung des alten Geistes durch neuartige Ideen und Ereignisse. Die kommenden Jahre bringen dann, für Alle erkennbar, „the decline and death of that same spirit — not in Polchester alone, but in many another small English town." (S. 341.) Das engbegrenzte Weltbild einer traditionsgebundenen Zeit wird abgelöst durch revolutionäre neue Kräfte, die loskommen wollen von der rückschrittlichen, unwahrhaftigen Haltung und die dem Leben einen tieferen Sinn zu geben bemüht sind. In ähnlicher Weise wie in den anderen Traditionsromanen werden die Auswirkungen der neuen Einstellung aufgezeigt.

Die Gestalt, in der die innere Handlung eingefaßt ist, setzt sich aus den Elementen zusammen, die schon in den früheren Romanen aufgefallen sind. Das seelische Erleben der Personen wird mit den Mitteln der Psychologie erfaßt und dargestellt; hauptsächlich wird die innere Entwicklung Brandons auf das eingehendste verfolgt, den Wandlungen seiner Seele von glücklichster Zufriedenheit über allmählich immer stärker werdende Zweifel bis zur äußersten Niedergeschlagenheit, an Wahnsinn grenzenden Verzweiflung nachgespürt. Durch die Erlebnisse wird Brandon mit dem richtigen Leben bekanntgemacht, vor dem er sich vorher in seiner Selbstsicherheit ferngehalten hatte. (Vgl. S. 300.) Der Schauplatz der Handlung — die Stadt Polchester, ihre besseren Viertel in der Nähe des Domes, die Armutsgegend von Seatown und die nähere landschaftliche Umgebung — ersteht vor den Augen des Lesers in wirklichkeitsgetreuer, bis in die unbedeutendsten Einzelheiten gegenwärtiger, realistischer Wiedergabe[49]). Ebenso lebendig erhebt sich der alles überragende, maje-

[48]) Von Walpole erfundene, typisch englische Oertlichkeiten, die auch in einigen anderen Romanen Schauplatz der Handlung sind.

[49]) Von einem amerikanischen Bewunderer Walpoles wurde ein skizzenhaftes Stadtbild von Polchester entworfen, das nach den in den verschiedenen Romanen aufgefundenen Angaben des Verfassers zusammengesetzt wurde, und in seiner Vollständigkeit ein treffender Beweis für die realistische Darstellungskunst des Schriftstellers ist.

stätische Bau des gotischen Domes über der Stadt, weithin sichtbar und in seiner einmaligen Schönheit der Stolz aller Einwohner. Durch den ganzen Roman, vom ersten bis zum letzten Kapitel, wird die Nähe und Gegenwart dieses Domes verspürt, er ragt in das Bewußtsein der Menschen hinein und wird von jedem nach seiner Eigenart in religiöser, künstlerischer, romantischer Form erlebt. Davray, der verwahrloste Maler, fühlt sich von der architektonischen Vollkommenheit dieses erhabenen Kunstwerkes geheimnisvoll angezogen. In seiner romantisch-schwärmerischen Sehnsucht nach dem Schönen verachtet er die Welt und ihr Treiben, da er darin so wenig Verständnis für seine Ideale anzutreffen vermag, vernachlässigt die für ihn unwesentlichen äußeren Daseinsbedingungen und sinkt von Stufe zu Stufe tiefer in eine dem Trunk verfallene, unwürdige Lebensweise. Sein einziger Halt ist noch die Liebe zu dem Dom, in dem er die Verkörperung all seiner schönheitsdurstigen Wünsche bewundert, den er inbrünstig verehrt und an den er sich mit letzter Kraft anklammert, um nicht ganz in seinem jammervollen Trinkerzustand zu versinken. Für die Andern ist der Dom ein ausdrucksvolles Symbol des traditionellen kirchlichen Geistes, der darin allen zugänglich und gegenwärtig erscheint; sie achten, lieben, hassen ihn oder bleiben gleichgültig, entsprechend ihrer Einstellung zu dieser Tradition. Brandon schaut auf ihn mit dem Stolz des Meisters, der ihn geschaffen hat, liebt in ihm seine eigene Größe und verehrt in ihm seine eigene Herrlichkeit. Er muß aber seine Ueberheblichkeit büßen; von den Menschen verachtet und mit Füßen getreten, findet er auch hier im Innern des Gotteshauses keine Zuflucht und Geborgenheit mehr; hilflos und von allem verlassen, was ihm früher felsenfester Halt schien, bricht der stolze Mann zusammen. Er hatte sein geistliches Amt in starrem Egoismus mißbraucht, war der Kirche kein treuer, gefügiger Diener geblieben und wird dafür unbarmherzig ausgestoßen. „The Cathedral's jealous . . ."[50]). Seine Frau und Joan, seine Tochter, blicken furchtsam auf die erdrückende, unerbittliche Strenge dieses gewaltigen Baues. (Vgl. S. 41.) Sein Sohn Falk flieht vor seiner übermenschlichen, unnahbaren Majestät, vor der er klein und unbedeutend erscheint und in seinem Freiheitsdrang gehemmt wird. (Vgl. S. 270/1.) Der fanatische Glaubensstreiter Wistons haßt und bekämpft den Geist, der sich hinter den Mauern des Domes verbirgt, wie er dessen menschliche Verkörperung, Archdeacon Brandon, bekämpft und beseitigen will, um den Weg für Christus freizumachen. „J come . . . to fight the Cathedral . . . it has, by now, a spirit of its own, a life, a force . . . it uses men for its own purposes, and not for Christ's . . ." (S. 482/4.) Ein anderer Geistlicher sieht tiefer und glaubt, daß alles menschliche Bemühen ohnmächtig ist vor dem unzerstörbaren Geist der Kirche. Auch wenn man den Dom niederreißen würde, hätte man nichts erreicht: „The rock would be there and the spirit of the Cathedral . . . What do people matter beside a thing like that?" (S. 59.) Ueber all den menschlichen Schwächen, Begierden, Schwärmereien und Anfeindungen steht der Dom, unberührt und unvergänglich; zwar Menschenwerk, doch selbständig geworden und unabhängig von ihrem Wollen wird er Geschlechter überdauern, wird sich der Menschen bedienen, um sein Eigenleben zu sichern. Solange Menschen leben, wird er stets wieder neu erstehen und von ihnen angebetet werden; denn der Mensch wird in seiner Blindheit immer wieder vom wahren Gott abfallen und sich ein Bildnis schaffen, das, zwar Schein und Trug, ihm aber doch ein angenehmeres und

[50]) S. 568, vgl. S. 120, 293, 515/6.

bequemeres Leben gewährt und in dem er mit Stolz sich selbst, seine Größe und eigene Herrlichkeit anbeten wird, bis ihn die strafende Hand wieder aus dem eingebildeten Himmel hinabstürzt in Ohnmacht und Reue. Am Fest des königlichen Regierungsjubiläums enthüllt dieses steingewordene Ebenbild des kirchlichen Traditionsgeistes seine selbständige Macht und sein übermenschliches, gottfernes Wesen: „. . . it now claimed for its own . . the Power of its own Immortality that is neither man's nor God's." (S. 437.)

Die verschiedene Art, in welcher die einzelnen Personen den Dom erleben, charakterisiert sie selbst. Mehr oder minder stark werden sie von dem sich stets gleichbleibenden Objekt in ihrer Seele erfaßt, ihre Phantasie überträgt menschliches Fühlen auf den an sich toten Sachwert. Das vernunftmäßige Denken korrigiert zwar die phantastische Vorstellung als Sinnentäuschung, wird aber oft durch das romantische Schaffen der in kritischen Stunden besonders lebhaften Phantasie verdrängt. Realistisches Denken und romantisches Erleben, „comon sense" und „imagination", treffen mehrmals hart aufeinander. Brandons Bewußtsein wird von dem Gedanken an den Dom beunruhigt und von seiner praktischen Arbeit abgelenkt. „Stones and bricks and mortar and bits of glass, that's what the Cathedral was, and yet lately it had seemed to move and have a being of its own. Fancies! Fancies!" (S. 495, vgl. S. 519.)

Der Dom ist zugleich Spiegelbild der inneren Erlebnisse der Menschen und Symbol für den Geist kirchlicher Tradition[51]). Nach dem, was über den Dom und das Schicksal Brandons erwähnt wurde, stellt sich die Entwicklung der kirchlichen Tradition dar als eine fortwährende Folge von Erschütterungen unter den Menschen, von denen sie vorwärtsgetragen wird. Eine Epoche löst die andere ab, immer wird einer der Träger geopfert, weil er sich als unbrauchbar erwiesen hat, den Geist der Kirche in die neue Zeit zu übersetzen; an seine Stelle treten frische Kräfte, die mit ihrer unverbrauchten, dem Zeitgeist angemessenen Spontaneität in den Schoß der Kirche aufgenommen werden, nicht, um auf die Dauer das Ganze umzuwälzen, sondern um das Weiterleben der Grundhaltung unter den neuen Bedingungen zu ermöglichen; er wird sich angleichen müssen an das, was er vorfindet; die Entwicklung wird so weiterlaufen, bis neue Umstände eine Wiederholung des tragischen Schicksals eines Exponenten notwendig machen. Die in ungestörter, äußerlich sich realistisch gebärdender Ruhe dahinlebenden Epochen werden an einer Zeitenwende von erlebnisgeladenen, neuerungssüchtigen, romantisch sich äußernden Einschnitten unterbrochen, aufgewühlt, um nach der Katastrophe in neuer Konstellation, aber doch noch in der stets sich gleichbleibenden Grundrichtung ihre Bahn fortzusetzen.

Die Personen des Romans sind zwar in ihren entscheidenden Wesenszügen als Typen einer bestimmten Zeitrichtung aufzufassen, sie sind aber nicht auf leere Schablonen zugeschnitten, sondern einmalig und lebenserfüllt in der Vielfalt ihrer charakteristischen Eigenart. Die Nebenpersonen gruppieren sich um die Hauptträger der Handlung als deren schattenhafte Gefolgschaft, so daß in den maßgebenden Gesellschaftskreisen der Stadt und unter der Geistlichkeit die Geister sich ebenfalls in die zwei Lager scheiden, wobei zu Anfang die Mehrzahl sich willig von der bewunderten Gestalt Brandons führen und

[51]) Diese stilistische Verwendung der beseelten Umwelt zur Charakteristik und als Symbol findet sich in allen Romanen: In „Wintersmoon" das Haus; in „Mirror" der Spiegel; in „Duchess" das Porträt.

unterjochen läßt, um langsam, von Ronder geschickt und fast unmerklich dem großen Kontrahenten abspenstig gemacht, schließlich in das andere Lager überzuschwenken. (Vgl. S. 136, S. 431.)

In der Lebenshaltung der verschiedenen Bevölkerungsschichten hebt sich das typisch traditionelle Gebaren der weltabgeschiedenen Atmosphäre einer kleinen Provinzstadt am Ende des 19. Jahrhunderts besonders hervor. (Vgl. S. 35.) Mit einsichtsvollem Verständnis wird die kleinstädtische Welt in knapper, realistischer Weise geschildert. Ein leichter Ton sehr zurückhaltender, unaufdringlicher Ironie ist aber doch an vielen Stellen zu verspüren. (Vgl. das Kapitel „The Whispering Gallery" und S. 92.) Polchester steht ganz unter dem Einfluß der Geistlichkeit, vor dem Umschwung hauptsächlich im Banne Brandons; aller Augen sind auf die Vorgänge in seiner Familie gerichtet und, als das Unglück über ihn hereinbricht, wird er, eben noch der Stolz und Abgott der ganzen Stadt, in kürzester Zeit ebenso entschieden verurteilt und zum Schreckensbild eines von Gott verstoßenen, gefallenen Menschen.

Die Darstellung des kleinstädtischen Milieus von Polchester trägt keinen selbständigen, von der Haupthandlung unabhängigen Charakter. In der Denkweise der verschiedenen Gesellschaftsschichten, im Verhalten der Nebenpersonen zeigt sich stets eine deutliche Beziehung zur Hauptfigur und damit zur inneren Handlung des Romans. Durch die Urteile der Mitbürger über ihn wird die Gestalt Brandons von den verschiedensten Seiten beleuchtet: die Kenntnis seiner ganzen Persönlichkeit wird durch den verstärkenden Resonanzboden der öffentlichen Meinung vertieft. Dadurch, daß das Leben so vieler Menschen einer ganzen Stadt mit dem seinen eng verwoben ist, wird das Interesse an seinem Schicksale erhöht. Das Wissen um die geheimen Fäden, die sein Leben mit ähnlichen Schicksalen in anderen Städten und darüber hinaus mit dem Zeitgeschehen in Kirche und Staat verbindet, steigert die Spannung und gibt dem von ihm geführten dramatischen Kampfe an der Wende zweier Zeiten eine weittragende Bedeutung. „He was the question, he the centre of the drama." (S. 472.)

Der Aufbau des Romans entspricht dem eines Dramas in vier Akten. Die Handlung ist in vier Bücher eingeteilt: „Prelude", „The Whispering Gallery", „Jubilee", „The Last Stand". Das erste Buch zeigt Brandon auf dem Höhepunkt seiner Macht, bereitet spätere Geschehnisse vor und knüpft die ersten Verwicklungen. Der Stolz des Archdeacon erhält einen ersten, scheinbar unbedeutenden Stoß bei einem lächerlichen Vorkommnis in den Straßen der Stadt; schon empfindlicher trifft ihn die erste durch Ronder verursachte Niederlage in kirchlichen Angelegenheiten. Im zweiten Buche schwindet Brandons überragende Stellung in Polchester immer mehr. Die Flucht seines Sohnes trifft ihn schwer; zwischen ihm und Ronder, in dem er den eigentlichen Urheber seines Unglücks vermutet, bricht offener Kampf aus. Mit einer unversöhnlichen Kampfansage zwischen den beiden Kontrahenden schließt das Buch. Das dritte Buch verknüpft die Handlung mit dem Zeitgeschehen. Durch den tieferen Zusammenhang mit den zeitgeschichtlichen Vorgängen gewinnen die Konflikte eine erhöhte Bedeutung; der größere Rahmen steigert die Spannung. Brandon sinkt tiefer, niedrigste Elemente aus den unteren Schichten des Volkes beschmutzen seine Würde. Die Flucht seiner Frau versetzt seinem Stolz einen weiteren, empfindlichen Stoß und stürzt ihn in tiefste Verzweiflung. Das letzte Buch führt die Spannung auf den Höhepunkt. Brandon rafft sich noch einmal zu energischem Wider-

stand auf, erleidet aber bei der Wahl durch den Sieg der neuen Zeit die entscheidende Niederlage und bricht zusammen. Mit seinem Tod schließt der Roman ab.

Die Handlung zeigt so in ihrem wesentlichen Verlauf eine dramatische Linienführung. Von der Höhe seiner scheinbar unerschütterlichen Machtstellung führt der Sturz in immer bedeutungsvolleren Konflikten zu dem tragischen Ende. Die Gestalt Brandons, sein Kampf gegen die Einflüsse der neuen Zeit, steht beständig im Mittelpunkt des Geschehens und sichert dadurch dem Roman eine einheitliche Wirkung[52]).

„The Cathedral" ist trotz vieler romantisch erlebter Stellen im Gesamteindruck ein vorwiegend realistischer Roman. „Harmer John", der andere Polchester-Roman, ist trotz vieler realistischer Stellen im Gesamteindruck ein vorwiegend romantischer Roman. Aeußerlich haben die beiden Romane viele gemeinsame Züge. Auch das Grunderlebnis bleibt dasselbe, verlagert sich aber durch das entgegengesetzte Wesen der Hauptfiguren nach verschiedenen Seiten. Archdeacon Brandon war im wesentlichen ein Mensch mit realistischer Lebenshaltung, in dessen Dasein unvorbereitet die geheimnisvollste Kraft — Gott — strafend eingegriffen hat. Harmer John ist dagegen ein Mensch mit romantischer Lebenshaltung, der sich mit den Erscheinungsformen der äußeren Wirklichkeit, dem realen Leben, auseinandersetzen muß. Darin liegt das Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen den beiden Romanen.

Der Schauplatz ist wieder Polchester; nach zehn Jahren — der Roman spielt im Jahre 1907 — hat sich im Grunde wenig verändert. Die Stadt ist zwar nicht mehr ganz so abgeschlossen von der Außenwelt, aber von einer fortschrittlichen, freieren Gesinnung ist so wenig zu verspüren wie im Jahre 1897. Die Männer, die damals eine neue Zeit heraufdämmern sahen, müssen erkennen, daß ihre Ideale nicht in Erfüllung gingen. Wistons, der Glaubensfanatiker, macht sich bittere Vorwürfe wegen des Scheiterns seiner Bekehrungsversuche. (Vgl. S. 156.) Canon Ronder ist der Versuchung weltlicher Gelüste erlegen, er hat sich eine bequeme, einflußreiche Machtstellung im öffentlichen Leben der Stadt erworben und vernachlässigt die ernsteren schweren Pflichten seines geistlichen Amtes. (Vgl. S. 148.) Er hat die Nachfolge Brandons angetreten und geht demselben Schicksal entgegen, ohne aber im mindesten dessen tragische Größe zu erreichen. Auf Brandons Leben und Tod wird öfter Bezug genommen, so S. 140, 233, 418; gelegentlich zeigen sich Parallelen zu dem früheren Roman: S. 152, 300. Eine ganze Reihe von Nebenpersonen, typische Vertreter der verschiedenen Bevölkerungsschichten der Stadt, treten wieder auf, so daß der Roman äußerlich eine Fortsetzung zu „Cathedral" ist[53]).

In diese Stadt kommt plötzlich ein fremder, ganz anders gearteter Mensch. Harmer John, ein Schwede, läßt sich in Polchester nieder, um hier als Gymnastiklehrer zu wirken. Er macht sich sehr schnell beliebt und sieht schon eine gesicherte, glänzende Zukunft vor sich,

---

[52]) Der Gestalt eines Dramas nähert sich der Roman noch dadurch, daß an entscheidungsvollen Stellen statt epischer Beschreibung eine dramatische Dialogführung einsetzt; dies trifft auch für die meisten anderen Romane zu. Tatsächlich wurde „Cathedral" auch in ein Drama umgearbeitet und mit Erfolg aufgeführt. — Irene Marinoff trifft ebenfalls diese Feststellung: „Neue Wertungen im Englischen Roman". Leipzig 1932, S. 129: In dem Roman „Cathedral" „reihen sich mit nahezu klassischer Strenge Exposition, Verknüpfung, Katastrophe aneinander".

[53]) Beide Romane sind Ich-Erzählungen. In „Harmer John" tritt der Erzähler auffallender hervor, nimmt selbst eine Rolle als Nebenperson der Handlung ein und begründet sein Wissen um die Ereignisse durch Zeugenangaben.

als er plötzlich, ohne auf die warnende Stimme seiner Freunde zu hören, in aller Oeffentlichkeit auftritt und es für eine Schande erklärt, daß das Bestehen des schmutzigen, verwahrlosten Arbeiterviertels noch weiter geduldet wird. Durch diese für die maßgebenden Kreise unliebsame Aufdeckung mißlicher Zustände verscherzt er sich jede Sympathie; seine Verlobte verläßt ihn, sein Geschäft wird boykottiert und dem finanziellen Ruin ausgeliefert. Er hat sich dadurch außerdem den gefährlichen Haß der Bewohner jenes Stadtteils zugezogen, die fürchten, durch ihn ihre Wohnungen zu verlieren. Da er sich durch Drohungen nicht einschüchtern läßt, wird er bei einem Straßentumult getötet.

Soweit die äußere Handlung, die in ihren realistischen Gegebenheiten ausführlich dargestellt wird. Der Hauptton liegt wieder — wie bei den anderen Romanen — auf der inneren Handlung, auf dem seelischen Erlebnis. Harmer John ist erfüllt von einer grenzenlosen Sehnsucht nach Schönheit und dem Bestreben, diese Sehnsucht in seinem irdischen Leben zu verwirklichen. Schönheit des Körpers sucht er durch Sport und Gymnastik zu erzielen. Er will aber hier nicht stehen bleiben. Der Mensch soll sich für alles Schöne begeistern können, für die Schönheit in der Natur und Umwelt empfänglich sein und vor allem seine Seele schön und rein erhalten. (Vgl. S. 393, S. 266.) Die Menschen, die blind sind gegen diese ihre höhere Aufgabe, will er sehend machen, will sie hinführen zu einer Schönheit, die sie nicht kennen, die er in Träumen und Visionen schaut und der er teilhaftig zu werden sucht.

Seatown, dieses aller Menschlichkeit spottende Elendsviertel, muß niedergerissen werden, bevor ein neuer Geist einziehen kann unter die Menschen. Sein Kampf gegen diesen Schandfleck der Stadt ist ein Kampf für die Schönheit. Seatown ist ihm Symbol alles dessen, was er an Häßlichkeit und Grausamkeit unter den Menschen angetroffen hat. Die Menschen, die sich der Verwirklichung seines hohen Zieles entgegenstellen, sind ihm Repräsentanten des Schlechten, Hassenswerten im menschlichen Leben. Samuel Hogg, der geschäftstüchtige hinterhältige Besitzer eines Großteils von Seatown, ist sein Hauptgegner; der sucht mit allen erlaubten und unerlaubten Mitteln die Pläne Harmer Johns, der für ihn ein gefährlicher Phantast ist, zu durchkreuzen und schreckt, als alles andere nichts nützt, nicht davor zurück, seinen verhaßten Widersacher durch skrupellose Helfershelfer beseitigen zu lassen. Für Harmer John ist Samuel Hogg das menschliche Symbol des verderblichen Dämons, den er bekämpft. (Vgl. S. 380, S. 140.)

Harmer John und Samuel Hogg sind die Gegenpole des menschlichen Lebens; ihr Kampf ist symbolisch für den Kampf zwischen Schönheit und Häßlichkeit, zwischen dem Edlen, Reinen und dem Niedrigen, Schlechten. In ihnen treffen die beiden Extreme hart aufeinander: romantische Lebenshaltung, die zur Selbstaufgabe um einer Sehnsucht willen bereit ist, und realistische Lebenshaltung, die sich in die niedrigste Form der Erdgebundenheit, einen selbstsüchtigen und beschränkten Materialismus verstrickt hat.

Dieser Gegensatz zwischen den beiden extremen Lebenshaltungen, der dem einzelnen Menschen zum entscheidenden Erlebnis wird, ist in seinen Auswirkungen psychologisch erfaßt und gestaltet. Harmer John selbst tritt nicht als fertiger und reiner Held auf, der von Anfang an unbeirrt einen klar vorgezeichneten Weg beschreitet; erst nach siegreicher Ueberwindung schwerster Anfechtungen ist er geläutert und reif, seine Aufgabe zu erfüllen. Der Konflikt zwischen

seiner Neigung zu weltlichen Verrichtungen und der Pflicht, die mit einem Verzicht auf alles ichbezogene Wirken im vergänglichen Leben verkettet ist, zwingt ihn zu einem harten inneren Ringen, in dem er durch Unsicherheit, Niederlagen und Versuchungen hindurchgeht, sich langsam von allen irdischen Banden befreit und dadurch erst seiner Aufgabe gewachsen ist. (Vgl. S. 298.) Durch ausdauernden Mut und kompromißlose Ehrlichkeit gelangt er zum Ziel, zur Selbstüberwindung. Am Tage der verhängnisvollen Entscheidung ist er gewappnet, alles auf sich zu nehmen, was das Schicksal bringen wird, weil er nicht mehr um sein eigenes Ich bangt, nichts mehr für sich will, sondern gelernt hat, die Schönheit um ihrer selbst willen zu suchen und zu lieben. (Vgl. S. 459/60.) In dieser selbstlosen, opferfreudigen Einsatzbereitschaft für sein Ideal nimmt er mutig alle Gefahren auf sich, verzichtet auf den Lohn irdischer Liebe und erträgt ohne Murren den Spott und die Verachtung der wankelmütigen menschlichen Gesellschaft; er begibt sich mutig und entschlossen in die Elendsquartiere von Seatown, um dort zu helfen, so gut er kann, obwohl er weiß, daß er dadurch den unerbittlichen Haß seiner Feinde und den sicheren Tod heraufbeschwört. Und sein Opfergang war nicht umsonst. Nach Jahren erkennt die Stadt ihre Schuld, bereut es, daß sein reines Wollen mißverstanden und verspottet worden war; sie läßt die unhygienischen Häuser von Seatown abreißen, errichtet neue Häuser und Straßen, die zwar nicht dem Schönheitsideal Harmer Johns entsprechen, aber doch die beschämenden früheren Zustände aus der Welt schaffen und setzt ihm ein Denkmal dankbarer Anerkennung. Eine Gedenktafel wird errichtet bei dem Brunnen, den der Tote einst aus schmutziger Verschüttung ausgegraben hatte. Dieser Brunnen ist das einzige sichtbare Werk Harmer Johns, das ihn überdauert hat und die Menschen an sein Wirken gemahnt. Er hatte ihn entdeckt, als ein meisterhaftes, formvollendetes Kunstwerk erkannt und freigelegt für die Stadtbewohner, die bisher ebenso achtlos und unwissend daran vorübergegangen waren wie vor jedem anderen Schönen. Der Brunnen ist ein Symbol seiner Sehnsucht nach Schönheit; indem er ihn entdeckt und freilegt, hat er die Forderung erfüllt die er jedem Menschen gestellt sieht: „ If we made only one beautiful thing, not for ourselves, but because we would pay our debt to beauty, we had done something with our lives." (S. 393.)

Harmer John's Lebenslauf ist in seinen äußeren Umständen ebenso realistisch und ebenso wenig geheimnisvoll wie Archdeacon Brandons Lebensschicksal. Erst durch die Verknüpfung mit dem Grunderlebnis hebt sich das Wesentliche der Vorgänge heraus. Für die Entstehung des romantischen Elements ist folgende direkte Bemerkung des Erzählers aufschlußreich: „Your modern realism is of no use to him. Why, of how ordinary a kind was the decline and fall of poor Brandon in our town . . . but for all of us . . . it seemed to involve the contest of immortal forces. There's more in our town than meets the mortal eye." (S. 418.)

So wird auch die Geschichte Harmer John's in ein romantisches Licht eingehüllt. Schon seine Ankunft in der Stadt, während ein ungewöhnlicher Sturm durch die Straßen wütet, hebt diese Gestalt aus dem Alltäglichen heraus; die heilkräftige Wirkung, die von ihm auf Kranke und Sieche ausströmt, verstärkt die geheimnisvolle Atmosphäre um diesen in seinem naiv-idealen Wesen schon seltsamen Fremdling. (Vgl. S. 206.) Selbst seine nüchtern denkende Braut empfindet das Entrückte, Fremde an ihm, das sie zurückschreckt und

gleichzeitig gefährlich anzieht (Vgl. S. 234.) Nach einem letzten Zusammentreffen mit ihm empfängt sie einen ihr unerklärlichen Eindruck von seinem Wesen: „He didn't look human, somehow." (S. 448.) Dem realistisch denkenden Menschen bleibt das reine, selbstlose Streben einer solchen, in tiefster Seele gläubigen, heldenhaften Gestalt für immer ein Rätsel.

Harmer Johns Leben und Sterben ist der Ausdruck einer ewigen Sehnsucht der menschlichen Seele nach Schönheit, Freiheit, Wahrheit und Reinheit, die für ihn eins sind und in der selbstlosen Hingabe an das Ideal von der Seele triumphierend umfaßt werden. Das romantische Erleben dieses glaubensstarken Träumers ist in ein realistisches Gewand eingehüllt und dadurch dem modernen Leser in schlichter Form nahegebracht. Der neuzeitliche Beruf des Helden, die realistische Umwelt einer alltäglichen Kleinstadt und ihrer Bewohner, die zeitgemäße Bloßlegung sozialer Mißstände geben dem Roman einen realistischen Untergrund. In einfacher Sprachgebung, völlig frei von jedem überschwenglichen Pathos, ohne eine aufdringliche Moral wird auf diesem Untergrund der ewige Kampf der menschlichen Seele um ein lebendiges Leben, um die innere Freiheit und die Bereitschaft für ein Leben nach dem Tode dramatisch gestaltet. Der Held des Romans ist eine Gestalt, die in der Kunst immer wiederkehrt, ein Gralssucher wie Parzival, eine lichtvolle Erscheinung wie Lohengrin, ein Kämpfer wie King Arthur, auf dessen Wiederkunft das Volk sehnsüchtig wartet — und doch war er nur ein einfacher Gymnastiklehrer, in einem engen Umkreis wirkend, und hatte nur einen kleinen Brunnen der Vergessenheit entrissen. Sein Schicksal ist das Schicksal jedes Propheten: Umjubelt und verehrt, solange er der Masse gefällt, verspottet und verlassen, sobald er sich tadelnd gegen sie wendet, nach seinem Tode bewundert und verherrlicht[54]).

Harmer John fand im Kampfe gegen eine realistische Lebenshaltung und in dem bedingungslosen Verzicht auf alle Annehmlichkeiten des Lebens die Erfüllung seiner romantischen Sehnsucht. Hans Frost, der Held des gleichnamigen Romans, führt denselben Kampf und geht denselben Weg. Das Grunderlebnis hat hier in dem Leben eines Künstlers Gestaltung gefunden. Der Dichter Hans Frost kann an seinem 70. Geburtstage auf ein schaffensreiches Leben zurückschauen. Seine zahlreichen Romane haben ihm Ruhm, Ehre und die Anerkennung der ganzen Welt eingetragen. Der große Erfolg hat aber eine ebenso große Gefahr heraufbeschworen. Inmitten der Geburtstagsfeierlichkeiten erkennt er, daß die angesehene gesellschaftliche Stellung, die er sich durch sein literarisches Schaffen erworben hat, ihn dazu verführte, jahrelang untätig und unproduktiv dahinzuleben, daß er durch die Gewöhnung an eine bequeme und gesicherte Behaglichkeit, auf seinen Lorbeeren ausruhend, seiner höheren Berufung untreu geworden war. Seine Frau hat ihn mit Glanz und Prunk umgeben, hat ihn vor den Augen der Oeffentlichkeit geschickt eingehüllt in einen kunstvollen Glorienschein, aber nicht, weil sie seine literarischen Leistungen zu würdigen vermag, sondern dem

---

[54]) Marguerite Steen geht noch weiter, wenn sie sagt: „The Story of Harmer John is the story of Jesus Christ, set into the idiom of modern life. (M. Steen, Hugh Walpole, London, 1933, S. 150.) — Man könnte an ähnliche Versuche denken, in denen die Gestalt Christi in eine andere Epoche hineinversetzt wurde: Upton Sinclair: „Man nennt mich Zimmermann"; Dostojewskij: Der „Großinquisitor" in den „Karamasoffs". In diesen Werken tritt Christus aber tatsächlich auf; in Walpoles Roman wird nur der eine verschleierte Parallele feststellen können, der in Christus nur den Menschen sieht. — Ein Vergleich mit Ibsens „Volksfeind" liegt näher, kann aber hier nicht weiter ausgeführt werden.

Glanze zuliebe, der dabei auf sie selbst fällt; sie ist stolz auf ihn, weil sein Ruhm ihr eine beneidenswerte gesellschaftliche Stellung ermöglicht; sie liebt ihn nicht um seiner selbst willen, sie liebt seinen Namen und ist um ihn besorgt, da ihr Ansehen von dem seinen abhängig ist. Diese Tatsachen machen es ihm klar, daß sein Zusammensein mit ihr nur auf selbstsüchtigen Motiven aufgebaut war und zu einem Scheinleben geführt hatte. In der kindlichen Liebe eines jungen Mädchens findet er die einzige echte Zuneigung und Verehrung. Nathalie Swan, die schöne, verwaiste Nichte seiner Frau, trägt die frische, unverlogene Begeisterungsfähigkeit der Jugend in sein Alter hinein, weckt in ihm eine neue spontane Lebensfreude und die lange schlummernden Kräfte dichterischen Erlebens wieder auf. Seine Frau bemerkt diese Aenderung, befürchtet den Verlust ihres Einflusses und veranlaßt durch ihr Verhalten die Flucht ihrer Nichte. Dadurch verliert sie aber ihren Mann, der sie verläßt, um die Geflohene zu suchen. Nach langem vergeblichen Bemühen findet er sie in St. Servian, einem abgelegenen Ort in der Nähe Polchesters; sie hat sich selbständig gemacht, um völlig unabhängig ihr Leben gestalten zu können. Er erkennt, daß er sie nicht an sich ketten darf, daß ihre Liebe zueinander erst durch den Verzicht auf ein Besitzenwollen geadelt wird und er nur in völliger Freiheit von jeglichen menschlichen Bindungen das neue Romanwerk schaffen kann, das sich aus dem Erlebnis dieser Liebe, dieser Neugeburt seines inneren Lebens, langsam herauskristallisiert hat. Er bleibt allein in dem weltabgeschiedenen Ort zurück und beginnt in der Einsamkeit der ihm schnell liebgewordenen Landschaft von Glebeshire, fern von dem lauten Treiben der Londoner Gesellschaft seinen neuen Roman.

Diese äußere Handlung enthält in sich schon die Züge des Grunderlebnisses. Wie in dem Frühroman „Maradick" erwacht der Held plötzlich zu einem lebendigen, durchpulsten Leben. Dort war die Wandlung durch das Naturerlebnis herbeigeführt worden, hier wird sie durch das Erlebnis einer späten Liebe hervorgerufen. Der Geschäftsmann Maradick kehrt nach dem Erlebnis in die Welt zurück, zwar bereichert mit diesem neuen Lebensinhalt, aber ohne damit viel anfangen zu können. Der Dichter Hans Frost macht das Erlebnis seiner Kunst nutzbar, er schließt sich vom Leben ab, widmet sich ganz seinem Künstlerberuf und wird — so kann man annehmen — das Erlebte durch die neuerstandene Kraft seines dichterischen Genius in einem großen Kunstwerk veredeln und verewigen. Er findet im Verzicht auf alle Gaben des Lebens, im selbstlosen Dienste an seiner höheren Berufung, in der Kunst den Ausgleich aller Spannungen[55]).

In seinem bisherigen Schaffen hatte er schon das realistische und romantische Element künstlerisch vereinigt. Eine Romantrilogie von ihm errang den größten Erfolg. „Every gift that he had was in them, his fantasy and his realism, his poetry and all his philosophy." (S. 29.) Seine Romane erfüllen so die Hauptforderung, die Walpole in seinen literar-kritischen Abhandlungen an eine realistisch-romantische Romankunst gestellt hatte.

„Hans Frost" ist selbst ein solcher Roman. Durch die in dem Milieu der besseren Gesellschaftsschichten Londons sich bewegende Lebensweise von Ruth, der Frau des Dichters, wird hauptsächlich das realistische Element in das Romangeschehen hineingetragen. Hans

[55]) Die Verbindung von realistischer und romantischer Sinngebung des Lebens im Kunstschaffen des Genies zeigt sich an folgender Stelle: „Genius was a drop of magic transforming the ordinary clay." (S. 99.) Es ist allerdings schwer verständlich, wie Nathalie, der dieser Gedanke zugeschrieben wird, zu solcher Weisheit gelangt sein soll.

Frost ist zunächst noch in dieser realistischen Lebenshaltung befangen. (Vgl. S. 84/5; S. 92, S. 332.) Die Liebe zu Nathalie hat ihn aber davor bewahrt, den wertvollsten Inhalt des Lebens zu verlieren, sie hat ihm einen neuen Glauben an das Gute, Unzerstörbare im Menschenleben geschenkt. (Vgl. S. 353.)

Die beiden Welten stehen sich in seinem Verhältnis zu diesen beiden Menschen gegenüber: die Welt der realen, vergänglichen Wirklichkeit tritt ihm in der nur auf äußerlichen, körperlichen Bindungen beruhenden Beziehung zu seiner Frau entgegen; seine innerlichst erlebte, tiefe Liebe zu Nathalie dagegen wird ihm zum Inbegriff der alle irdischen Grenzen überspringenden Sehnsucht einer unsterblichen Seele. Von seiner Frau und ihrer oberflächlichen Welt wendet er sich ab, aber nicht, um sich in der romantischen Sehnsucht nach einer anderen, unerforschlichen Welt zu verlieren. Nicht im leidenschaftlichen Ergreifenwollen des Ideals, sondern im passiven Empfangen der inneren dichterischen Visionen glückt die Ueberbrückung der Kluft zwischen Ideal und Leben. Im Verzicht auf alles ichbezogene Streben gewinnt er die innere Freiheit, losgelöst von jeder einseitigen Lebenshaltung findet er die absolute Bereitschaft zur selbstlosen Hingabe in den Dienst der Kunst. Der Künstler muß ganz seiner Kunst leben und sich freimachen von allen hemmenden Bindungen. (Vgl. S. 314.) All seine Erlebnisse, seine Beziehungen zu Ruth und Nathalie und die übrigen Vorkommnisse, die sich daran anknüpften, waren notwendige Stationen auf dem weiten Wege, den er beschreiten mußte, um reif zu werden für eine neue dichterische Aufgabe; er mußte sich bereit machen, ein neues Werk zu empfangen und aus sich heraus zu gestalten. (Vgl. S. 353/4.) In tiefer Naturverbundenheit, in der Weltabgeschiedenheit von St. Servian, vernimmt er nach langem geduldigen Warten und Insichhineinhorchen die Stimme, die aus seinem Innern zu ihm spricht und das neue Werk ankündigt: „At that moment, in Hans' ears, a voice cried: ‚Now—Begin!' "[56])

Die seelischen Konflikte, die diese innere Entwicklung eines Dichters zu neuem Kunstschaffen herbeiführen, werden psychologisch gestaltet. Wie schon in dem Geschehen um Harmer John und Archdeacon Brandon, so zeigt sich hier eine einheitliche dramatische Linienführung im Aufbau der Handlung, diesmal ohne einen tragischen Ausgang. Ein Ereignis reiht sich an das andere mit konsequenter Folgerichtigkeit; keinen Augenblick wird das Interesse durch unnötige oder weitschweifige Einschiebsel von den wesentlichen Vorgängen abgelenkt. Alle Ereignisse erhalten ihre Bedeutung und sind unentbehrlich durch eine sinnvolle Beziehung mit dem Erleben der Hauptperson. Die Nebenpersonen, die nur in geringer Anzahl auftreten, und ihre kurz geschilderten Erlebnisse sind notwendig eingefügt in den Rahmen des Ganzen; alles ist streng ausgerichtet auf die Haupthandlung, die leicht übersichtlich dargestellt ist und dadurch eine geschlossene Wirkung herbeiführt. Die Menschen verlieren durch ihr für eine bestimmte Lebenshaltung typisches Verhalten nicht an wirklichkeitsnaher, lebendiger Einmaligkeit, sie sind alle in knappen Zügen eindringlich charakterisiert. Ebenso knapp und doch anschau-

---

[56]) An verschiedenen Stellen gibt der Roman Aufschluß über das künstlerische Schaffen. Hans Frost schafft seine Werke durch „imagination"; aus inneren Visionen, die immer mächtiger auf ihn einströmen und die äußere Wirklichkeit beiseite schieben, ersteht langsam der neue Roman. „Something comes to me and forces itself out of me." (S. 313.) Um diese inneren Gesichte ungehindert empfangen zu können, muß er innerlich und äußerlich frei sein. Vgl. S. 350.

lich gezeichnet ersteht die Umwelt in all ihren Einzelheiten bis in die kleinsten Gegenstände des alltäglichen Lebens vor den Augen des Lesers.

In harmonischem Einklang zu diesen realistischen Zügen und durch diese glaubhafte Unterlage wirksam gestützt, stehen die durch das seelische Erleben der Menschen hervorgerufenen romantischen Merkmale des Romans. In der Darstellung der Erlebnisse des greisen Dichters und der vom Leben noch unberührten Nathalie ist oft ein romantischer, stellenweise märchenhaft anmutender Ton angeschlagen. Besonders auffallend ist ihre gleichartig sich äußernde Abneigung gegen Mrs. Marriott, Ruths energische Mutter, die von ihrem Krankenzimmer aus auf die Geschicke der Hausbewohner einen geheimnisvollen, erdrückenden Einfluß ausübt[57]). Der phantasiebegabte Dichter haßt und fürchtet sie, er sieht in ihr die Verkörperung der Kräfte, die ihn zu einem unfreien Scheindasein herabwürdigen und vermutet, daß sie es ist, die lähmend und bezaubernd wie eine Hexe auf ihn einwirkt. Nur ungern kommt er in ihre Nähe. Ganz ähnlich fühlt sich Nathalie von der alten Frau bedroht: „She was rather inclined to believe that the evil emanated from her grandmother's room . . . She thought of that bedroom as of a witch's cave, where spells were brewed and enchantments muttered." (S. 252.) Beide empfinden das Gleiche; mit ihrer Flucht aus dem Hause schütteln sie zugleich diesen unheimlichen Einfluß ab. Trotz des großen, äußerlich trennenden Altersunterschiedes besteht zwischen ihnen eine intime Seelenverwandtschaft. In kürzester Zeit sind sie sich näher gekommen. Bei seiner Frau hatte er niemals ein solch inniges Verständnis verspürt. Sie gibt die Ursache dazu selbst an, wenn sie zu ihm sagt: „J don't perhaps see love as you do. J have never been romantic." (S. 279.) Ihre an der realen Wirklichkeit orientierte Gesinnung wird in einer kleinen Episode treffend vergegenwärtigt. In Zantis Schmuckwarenladen möchte sie ein schönes Schmuckstück kaufen: „a little box of gold and crystal"[58]). Da ihr der Preis zu hoch ist, verläßt Ruth verärgert über den unverschämten Ausländer den Laden. Die Ueberschrift des Kapitels — „Soul of Ruth" — weist schon auf die tiefere symbolische Bedeutung dieses Verhaltens hin. Mit dem Verzicht auf den Besitz des schönen aber teuren Kästchens siegt ihr vernunftmäßiges, berechnendes Denken über die für sie unbegreifliche romantische Sehnsucht nach Schönheit. Eine ähnliche symbolische Gestaltung findet sich in dem vorletzten Kapitel „The Silver Feather". (S. 357ff.)

Aus den früheren Romanen werden außer der Figur Zantis, noch viele Personen und auch einige Motive übernommen. Während seines Aufenthaltes in Polchester besucht Hans Frost die sehenswerten Plätze, besichtigt den Dom und bewundert den schönen Brunnen neben dem für Harmer John errichteten Denkmal: „. . . There was beauty here, and that was enough." (S. 331.) Der mit den Vorgängen vertraute Leser wird dadurch auf die Wesensgemeinschaft dieser beiden Menschen aufmerksam; schon durch diese kleine Szene wird das ganze Geschehen des früheren Romans wieder lebendig. In ähnlicher Weise

---

[57]) Im Charakter und in der Wirkung auf die Mitmenschen hat sie manche Aehnlichkeit mit der Duchess of Wrexe.

[58]) Zanti ist hier wie schon in „Wintersmoon" der Prüfstein für das innere Wesen eines Menschen. Auf den tieferen Zusammenhang mit dem früheren Roman wird hingewiesen: Zanti erzählt in seinem fehlerhaften Englisch von dem Wunsch Janets nach dem „rose-coloured bowl": „She did not buy it . . . She take it away with her though." (S. 141.) Wie die Vase Janets, so ist auch das Kästchen Ruths Symbol für die romantische Sehnsucht nach Schönheit. In dem verschiedenen Verhalten der beiden Frauen charakterisiert sich der Gegensatz ihrer Lebenshaltung.

werden die wichtigsten Personen aus mehreren anderen Romanen wieder eingeführt: Ruth ist mit einigen Nachkommen der Duchess of Wrexe bekannt und erzählt ihrer Nichte von der machtvollen Stellung dieser Frau in den Gesellschaftskreisen ihrer Zeit. (S. 256.) Hans Frost ist ein großer Bewunderer des Dichters Henry Galleon, der schon in „Fortitude" im Leben Peter Westcotts eine bedeutende Rolle spielte[59]). Von Nathalie begleitet begibt er sich auf einen Unterhaltungsabend im Hause Peter Westcotts, mit dem er befreundet ist und dessen literarisches Schaffen er hoch einschätzt; die Menschen, die er bei dieser Gelegenheit kennen lernt, sind dem Leser der Romane Hugh Walpoles schon bekannt: Peter ist mit Millie Trenchard verheiratet; außer ihr sind noch Katherine und Philip Mark, Henry Trenchard und Lady Pool, eine Freundin Katherines, anwesend. Einige Episoden aus „Fortitude" und „Mirror" werden kurz erwähnt. (S. 124ff.) Auf diese Weise werden die Romane enger aneinandergeschlossen und zwischen den äußerlich verschiedenen Lebensschicksalen der Menschen innere Beziehungen und Parallelen hergestellt.

In Peter Westcotts Gesellschaft trifft Hans Frost auch mehrere Russen, die später im Roman noch öfters auftreten. Millie Westcott bemerkt über einen von ihnen zu Hans Frost: „Of course he's a Russian, but that only means that he sees some things at a different angle from ourselves." (S. 300.) Mit dieser Erkenntnis ist eine Brücke geschlagen zu dem Thema der beiden Rußlandromane „The Dark Forest" und „The Secret City".

Hugh Walpole beteiligte sich am Weltkrieg als Mitglied einer Sanitätskolonne des russischen Roten Kreuzes an der russisch-österreichischen Front in den Karpathen und erlebte dort den großen russischen Rückzug des Jahres 1915; dieser Rückzug wird in dem Roman „Forest" geschildert. Während der russischen Revolution war er in St. Petersburg in der russischen Abteilung des englischen Kriegspropaganda-Ministeriums beschäftigt; in dem Roman „City" haben die Ereignisse dieser Revolution einen Niederschlag gefunden. In beiden Romanen tritt der Verfasser unter dem Namen John Durward als Erzähler auf und nimmt aktiv an der Handlung teil. In der Einleitung zu „City" verkündet er die Absicht, die ihn bei der Abfassung geleitet hat. Er möchte das Wesen des russischen Volkes erfassen, muß aber zugeben: „. . . Of Russia and the Russians J know nothing, but of the effect upon myself and my ideas of life that Russia and the Russians have made during these last three years J know something." (S. 3.) Man kann also schon aus dieser Bemerkung erwarten, daß er nicht so sehr bestrebt ist, ein objektives Bild Rußlands und seiner Menschen zu zeichnen, als vielmehr die Eindrücke wiederzugeben, die er bei seinem Aufenthalt in Rußland gewonnen hat. Die äußeren Ereignisse beruhen auf Wahrheit; die Schlüsse, die er dabei als Beobachter gezogen hat, sind notwendigerweise von seinem Erkenntnisvermögen diktiert und somit subjektiv gefärbt.

In beiden Romanen tritt die äußere Handlung fast völlig zurück vor dem seelischen Erleben der Hauptpersonen. „The Dark Forest" schildert die Auswirkungen des russischen Rückzuges und des Weltkrieges überhaupt auf eine kleine Gruppe von Kriegsteilnehmern. Zwei Engländer, der Erzähler und John Trenchard[60]), arbeiten mit

[59]) In der Novellensammlung: „The Silver Thorn" handelt die Novelle „Mr. Oddy" von diesem fingierten Dichter.

[60]) Er ist seinem Charakter und seiner Lebenshaltung nach identisch mit Henry Trenchard. Gelegentlich erzählt er von Polchester und seinen Verwandten, Millie und Katherine Trenchard und vergleicht jene stillere Welt mit dem gefahrvollen Kriegsleben. Vgl. S. 29ff., 226, 332.

einer russischen Sanitätskolonne in den Karpathen; zwei russische Aerzte, Nikitin und Semyonov, ein anderer freiwilliger Helfer, der Kaufmann Andrey Vassilievitch, und die Schwester Marie Jvanovna sind ihre näheren Bekannten. Trenchard, ein unbeholfener und unpraktischer Träumer, hat sich mit der Krankenschwester verlobt; er liebt sie leidenschaftlich, muß aber zusehen, wie sie ihn verläßt und sich dem selbstsicher auftretenden, in seinem Berufe äußerst geschickten Arzte Semyonov zuwendet. Diese Enttäuschung kann aber seine Liebe nicht vermindern; seine Lebenserfahrung wird dadurch und durch das Kriegserlebnis bereichert; er verliert seine Unbeholfenheit und bewährt sich öfters in der Ausübung seines Sanitätsdienstes. Nachdem seine frühere Verlobte durch eine feindliche Kugel getötet worden war, sehnt er sich darnach, ihr in den Tod nachzufolgen. Während des Rückzuges wird er bei dem Einschlag einer Granate durch umherfliegende Splitter getroffen und findet so den ersehnten Tod.

Trenchard war, vor dem Kriege, ein romantischer Träumer gewesen, der vor der oft unangenehmen Lebenswirklichkeit in das Reich seiner Phantasie, seiner alles verschönernden Ideale sich zurückgezogen hatte. (Vgl. S. 371.) Der Krieg zerstört mit grausamer Hand die schönen Traumgebilde, zwingt ihn, den Gefahren des Lebens und dem Schrecken des Todes ins Auge zu schauen. Eine jähe Ernüchterung treibt ihn fast zur Verzweiflung. Tagtäglich sieht er in den verstümmelten Leichen toter Soldaten und den von Schmerzen gepeinigten Verwundeten des Lazaretts die nackte Tatsache des unentrinnbaren Todes vor sich. Der Gedanke an den Tod läßt ihn nicht mehr zur Ruhe kommen. Der Glaube an eine höhere jenseitige Welt, an ein reineres Leben nach dem Tode gibt ihm die Kraft, die aus der Ernüchterung und schonungslosen Selbsterkenntnis geborene Verzweiflung niederzuzwingen. Der Tod wird ihm die Antwort geben auf all die Fragen, die ihn gequält haben, er wird ihm die Gewißheit schenken, daß seine Sehnsucht nach Schönheit und Reinheit, seine Liebe zu Marie nicht sinnlos und vergeblich waren; durch ihn wird er mit seiner Geliebten wieder vereinigt werden. Der Tod ist nicht das Ende, er ist der Anfang eines höheren Lebens, er ist nicht der schreckliche Zerstörer aller Hoffnungen, er ist Erfüllung und gibt die Lösung aller Spannungen, er hebt den Gegensatz zwischen dem verstandesmäßigen, realistischen Denken und dem sehnsuchtsvollen, romantischen Erleben auf. Diese Lösung darf er aber nicht für sich erzwingen wollen; er muß geduldig und mutig warten, bis die Zeit für ihn reif ist.

Von derselben Hoffnung auf eine Wiedervereinigung mit seiner Geliebten durch den Tod ist auch Semyonov, der russische Arzt, erfüllt. Dieser zynische Pessimist vermag aber nicht die schlichte, selbstlose Glaubensfestigkeit Trenchards aufzubringen. Sein nach der äußeren Erscheinung der Dinge sich richtender Verstand drängt die Empfindungen des Gemüts und die Sehnsucht der Seele nach tieferer Wahrheit skeptisch zurück. Auf den Einwand Nikitins: „But there's more in life than you can see", entgegnet er selbstbewußt: „I like things as they are and make the best of them." (S. 254.) Nikitin steht in schwerem Konflikt zwischen den beiden Möglichkeiten. Das Wissen um die Vergänglichkeit des Materiellen, die Sehnsucht nach überdischen Wahrheiten steht seiner Freude am Leben und den äußeren Lebenserscheinungen hindernd im Wege. Er ist ein mystischer Träumer, kann aber seinen romantischen Idealismus nicht vereinbaren mit

dem Wunsche, das Leben unbeschwert von jeder Problematik hinzunehmen, so wie es ist, und all seine Freuden sorglos zu genießen. Er möchte darum diese vom Irdischen wegstrebende Sehnsucht aus seinem Herzen ausreißen, um frei zu sein für einen ungestörten Lebensgenuß. (Vgl. S. 146.) In der Liebe zu Alexandra Pavlovna, der Frau des Kaufmanns Vassilijevitch, findet er die Aussöhnung des inneren Zwiespaltes. Nach ihrem Tode erneuert sich aber der alte Konflikt. Erst durch seinen eigenen Tod hofft er, die Verlorene und damit die dauernde Erfüllung seiner Sehnsucht wieder zu erringen. Auch Andrey Vassilijevitch erhofft durch den Tod eine Wiedervereinigung mit seiner verstorbenen Frau. In seiner einfachen, unkomplizierten Denkweise trägt er einen unproblematischen, zweifelsfreien Glauben an Gott und das Jenseits in sich; er steht der schlichten Glaubensgewißheit Trenchards näher als sein ihm verstandesmäßig überlegener Freund Nikitin.

Gemeinsam ist ihnen allen die Hoffnung, durch den Tod das zu gewinnen, was ihnen das Leben genommen hat. Wer zuerst stirbt, so glauben sie, wird seine Sehnsucht erfüllt sehen. (Vgl. S. 344.) Bei Trenchards Tode ist Semyonov zugegen und er ruft ihm verzweifelt zu: „„You've won, Mr . . . You've won!"" Von derselben Granate war auch Vassilijevitch tödlich getroffen worden. Nikitin erklärt traurig und resigniert: „I have lost more—far more—than Andrey . . . No more dreams." (S. 379.) Die glaubensstarke, selbstlose Sehnsucht des Toren hat den Sieg errungen über das schwankende, selbstsüchtige Verlangen des Verstandesmenschen. „But the fools, because they cared more deeply, were chosen"[61]). Der alle Verstandesskrupel ablegende, einfältige Mensch kann allein durch sein festes Vertrauen auf eine überirdische Macht der Ernüchterung und Verzweiflung widerstehen, die das schreckliche Kriegsgeschehen ausgelöst hatte, und wird durch den Tod für seinen unerschütterlichen Glauben belohnt.

Diese durch das Kriegserlebnis hervorgerufene innere Handlung wird mit den Mitteln der Psychologie dargestellt. Die äußeren Ereignisse, die Zustände im russischen Heer während des großen Rückzuges, die nervenzerrüttende Arbeit in den überfüllten Lazaretten, die gefährlichen Streifzüge der Sanitätskolonnen, die im Kampfgebiete der Front in ständiger Lebensgefahr den Verwundeten zu Hilfe eilen, und die vielen Begleitumstände des Krieges werden in realistischer Weise wiedergegeben. Wichtiger aber als diese äußeren Vorgänge sind für den Verfasser die Auswirkungen des Krieges auf die Seele des Menschen. (Vgl. S. 137)[62]). Durch den Krieg und seine Schrecken werden die Menschen aus ihrer oberflächlichen geruhsamen Lebensweise herausgerissen und zu einer ernsthaften Stellungnahme zu den letzten Problemen des menschlichen Daseins gezwungen. Trenchard und seine Schicksalsgefährten führen keinen Kampf gegen eine feindliche Nation; der äußere Gegner kommt ihnen kaum zu Gesicht; sie kämpfen vielmehr in ihrem Innern um den Sinn des Lebens, um den Glauben an ein Weiterleben nach dem Tode. Trenchard stellt in seinem Tagebuche diese ihn ständig quälende Frage: „. . . is nothing real and true except the things we see whith our eyes, hear with our ears?" (S. 327) Im Angesicht der alles Lebendige vernichtenden Schlachten des

[61]) Das Motto des Romans; aus „Spanish Nights" von Henry Galleon. Vgl. S. 20 dieser Arbeit. Man könnte dabei an das Bibelwort denken: „Und wenn Ihr nicht werdet wie diese Kinder, so werdet Ihr das Himmelreich nie erlangen."

[62]) In der Novellensammlung „The Thirteen Travellers" sind in ähnlicher Weise die Nachwirkungen des Krieges auf Menschen der Nachkriegszeit dargestellt.

modernen technischen Krieges sucht er den Sinn zu ergründen, der sich hinter den realen Erscheinungen der äußeren Wirklichkeit verbirgt; inmitten der Zerstörung alles Vergänglichen, die ihn rings umgibt, sehnt er sich nach einer unvergänglichen, ewigen Existenz jenseits der materiellen Welt.

Trenchard erlebt den Gegensatz zwischen der sichtbaren, realistischen Wirklichkeit und der mächtigen Sehnsucht der Seele nach höherer Wahrheit in seiner ausgeprägtesten Form. Sein auf alle äußeren Anregungen äußerst empfindlich reagierendes Innenleben tritt in den verschiedensten Situationen auffallend in Erscheinung; seine lebhafte, stets regsame Phantasie überträgt die ungewöhnlichen inneren Vorstellungen und Empfindungen auf die materielle Außenwelt und verwandelt die realistischen Vorgänge und Umstände des Kriegsgeschehens in romantische Erlebnisse. Der Krieg wird ihm durch die Kraft seiner Phantasie und die Sehnsucht seiner Seele zum romantischen Erlebnis. Für den Erzähler John Durward, der die Erlebnisse Trenchards und der Anderen wahrheitsgetreu wiedergeben möchte, sind diese der Phantasie entsprungenen, romantischen Vorstellungen und das seelische Erleben der Personen wichtiger als die Tatsachen selbst. Es fällt ihm schwer, die leicht faßbaren Ereignisse des äußeren realen Lebens mit den verwirrten Phantasievorstellungen des inneren seelischen Lebens zu vereinen. Zwischen „imagination" und „reality" besteht eine große Kluft, über die nur schwer eine Brücke zu schlagen ist. (Vgl. S. 293, S. 94.) Durch das Vorherrschen der phantasiebedingten, romantischen Vorstellungen der Hauptpersonen erhält der Roman ein vorwiegend romantisches Gepräge, das am deutlichsten in der Umweltschilderung zu erkennen ist. Im Operationsgebiet der Karpathen vor und während des Rückzuges spielt ein dichter, weithin sich ausdehnender Wald eine große Rolle. Dieser Wald wird zwar zunächst naturgetreu beschrieben; die Vorstellungen, die sich in der Phantasie der Menschen damit verknüpfen, entfernen sich aber sehr weit von der objektiven Wirklichkeit, verdrängen allmählich das reale Erscheinungsbild vollkommen und setzen dafür ein nur in der Einbildung vorhandenes, visionäres Trugbild, das in ungewöhnlichen, oft phantastischen Formen von den romantisch erlebenden Menschen geschaut wird. Trenchard, der ganz unter dem Einfluß dieses mysteriösen, unheimlichen Waldes steht, schreibt in seinem Tagebuch: „. . . it was the Forest that J felt—exactly as though it were playing with me ... Well, that's what the old beast was trying to do to me: anything to doubt what's real and what is not, anything to make me question my senses." (S. 330/1.) In seiner trostlosen Niedergeschlagenheit und an Wahnsinn grenzenden Verzweiflung sieht er in dem Walde eine ihn bedrohende feindliche Macht: „J could see the Forest like a great green hot wave rising beyond the window to a towering height ready to leap down upon me." (S. 352.)

Bei Trenchard stehen die Angstgefühle in Verbindung zu einem schon vor dem Kriege häufig auftretenden Traume, den er Durward erzählt: Ein verstorbener Onkel, vor dem er sich in seiner Jugend immer gefürchtet hatte, verfolgt ihn in der Gestalt des Todes. Mit einer zahlreichen Jagdgesellschaft befindet er sich in einem großen, dunkeln Walde. „We would lead off into the forest and soon . . . J would find myself alone . . . Then suddenly it would be that J was the hunted, not the hunter. Jt was Death whom we were hunting—Death, for me my uncle—and J would fancy him waiting in the darkness . . . " (S. 38.) Trenchards Todesfurcht kommt in diesem Traum zum Ausdruck. Damit ist das Hauptmotiv des Romans, das sich mit dem Grunderlebnis des Ge-

gensatzes zwischen Romantik und Realismus eng berührt, deutlich angeschlagen. Der Traum, der an vielen Stellen des Romans leitmotivartig wiederkehrt, findet durch die Kriegserlebnisse in dem unheimlich wirkenden Karpathenwald seine Verwirklichung. Trenchard schreibt darüber in sein Tagebuch: „Durward and J have spoken sometimes of my dream of the Forest. Jt must seem to him now, as to myself strangely fulfilled." (S. 336.) Traum und Wirklichkeit gehen in der Phantasie ineinander über, wodurch die Angstgefühle erzeugt werden, von denen er in dem Walde ergriffen wird. (Vgl. S. 225.) Der Feind, von dem er sich bedroht fühlt, ist der Tod, der ihm im Traume in der Gestalt seines toten Onkels entgegengetreten war, in der Wirklichkeit von ihm irgendwo im tiefen, dusteren Karpathenwald vermutet wird. Das erschreckende Traumgeschehen wird ihm zum ahnungsvollen, symbolischen Hinweis auf seine Kriegserlebnisse. Wie im Traume wandelt er durch den unheimlichen Wald und sieht in ihm den Ort, wo der Tod unbarmherzig auf ihn lauert: „Somewhere in the heart of the deep forest the enemy was hiding." (S. 138.) Erst nach schwerem inneren Ringen vermag er sich durch den zuversichtlichen Glauben an ein Weiterleben nach dem Tode von seinen Phantasievorstellungen, von dem auf ihn lastenden Alpdruck seiner Todesfurcht zu befreien.

Trenchards Charakter und Lebenshaltung unterscheiden sich im Grunde wenig von dem Charakter und der Lebenshaltung des typischen Russen, wie er vom Erzähler in diesem Roman vor allem in der Gestalt Nikitins gekennzeichnet wird. Er ist ein romantisch veranlagter Grübler und Träumer und hat sehr wenig Aehnlichkeit mit dem landläufigen Typ des selbstbewußten, praktischen Engländers. Seine russischen Kriegskameraden sind deshalb auch sehr erstaunt über sein Gebahren, ebenso wie er übrrascht ist, daß sie so wenig dem Bilde entsprechen, das er sich nach der Lektüre Dostojewskijs und anderer russischer Dichter von ihnen gemacht hatte. (Vgl. S. 70.) An verschiedenen Stellen des Romans befaßt sich der Erzähler mit dem Wesen des russischen Volkscharakters und kommt zu ähnlichen Ergebnissen wie in dem anderen Rußlandroman, „The Secret City", in dem dann dieses Problem ausführlicher behandelt wird. Beide Romane ergänzen sich in vielen Punkten; sie stehen im engsten Zusammenhang zueinander und weisen in der Gestaltung des Grunderlebnisses viele gemeinsame Züge auf. Aeußerlich zeigt sich ihre Zusammengehörigkeit schon daran, daß eine der Hauptpersonen des früheren Romans, der Arzt Semyonov, in dem zweiten Romane wieder maßgebend an der Handlung beteiligt ist. Semyonov spielt in diesem, in den kleinbürgerlichen Kreisen St. Petersburgs sich bewegenden Roman die Rolle eines böswilligen Intriganten; in der Familie Nicolai Markovitchs, eines Verwandten von ihm, stiftet er auf hinterlistige Weise Unruhe und Unzufriedenheit, indem er die einzelnen Angehörigen geschickt einander entfremdet. Markovitch, der umsonst diesen schädlichen Einfluß abzuwehren sucht, muß erleben, daß seine Frau Vera ihre Liebe dem bei ihnen verkehrenden Engländer Lawrence zuwendet und daß deren Schwester Nina mit dem revolutionären Russen Boris Grogoff entflieht. Durch diese Vorfälle und die unaufhörlichen Sticheleien Semyonovs wird er zu äußerster Verzweiflung getrieben; sein ganzer Haß richtet sich gegen diesen spöttischen Quälgeist, in dem er den Urheber seines Unglücks sieht. Da alle Drohungen und Vorhaltungen von Semyonov unbeachtet gelassen werden und er keinen Ausweg aus seiner trostlosen Lage mehr weiß, erschießt Markovitch seinen verhaßten Widersacher und dann sich selbst.

Diese äußere Handlung steht in engem Zusammenhang mit der inneren Handlung, die wieder mit dem Geschehen des vorhergehenden

Romans Uebereinstimmungen zeigt. In Semyonov ist trotz seines rücksichtslosen und schändlichen äußeren Verhaltens ein guter Kern verborgen, der zur alleinigen Triebfeder seines Denkens und Handelns wird: die Sehnsucht nach seiner Geliebten, nach der toten Marie Ivanovna. Immer noch hofft er durch den Tod mit ihr wieder vereinigt zu werden; er ist aber zu stolz, durch Selbstmord dieses erwünschte Ende herbeizuführen. (Vgl. S. 143.) Er hat sich deshalb einen anderen Plan ausgedacht. Durch erbarmungslosen Spott und Hohn will er einen schwachen, empfindlichen Menschen solange quälen, bis dieser in seiner Wut und Verzweiflung nicht mehr davor zurückschreckt, seinen Feind auf gewalttätige Weise zu beseitigen. Dieses Opfer ist Markovitch, der ihn dann auch tötet, ohne zu ahnen, daß er ihm dadurch den größten Dienst erwiesen hat.

Markovitch hatte, bevor er mit Semyonov in Berührung gekommen war, ein verträumtes, zurückgezogenes Leben geführt; er hatte sich hauptsächlich damit beschäftigt, an zahlreichen Erfindungen zu arbeiten, die dem Fortschritt der Menscheit dienen sollten, für die er aber nie eine praktische Verwendungsmöglichkeit schaffen konnte, da sie immer im Stadium des Experimentierens stecken geblieben waren. Er ist ein schwacher, naiv denkender Mensch, der zwar von ehrgeizigen Plänen und weitgespannten Idealen besessen ist, dem aber die Kraft fehlt, auch nur einen einzigen Plan in die Tat umzusetzen und seinen Ideen in der Wirklichkeit Geltung zu verschaffen. Sein Denken ist von romantischen Träumen eingesponnen, die in keiner Beziehung stehen zum wirklichen Leben. Er liebt sein Vaterland mit leidenschaftlicher, selbstloser Hingabe, glaubt, daß es eine segensreiche Mission zum Wohle der gesamten Menschheit zu erfüllen habe, daß ihm eine große Zukunft bevorstehe und ist der festen Zuversicht, daß es diese Aufgabe durch gewaltige Leistungen auch tatsächlich meistern werde. Durch das Zusammentreffen mit Semyonov werden diese Utopien ins Wanken gebracht. Semyonov ist der genau entgegengesetzte Charakter. Er kennt das Leben besser, er hat erfahren, daß das menschliche Streben zu erbärmlicher Stümperei in allen wesentlichen Problemen verurteilt ist, er weiß von der grausamen Ernüchterung, die den träumenden Phantasten im Alltagsleben erwartet und weiß auch von dem Schlechten, den niederen Instinkten, die alles Hohe, Edle beschmutzen und in den Staub herabziehen. Ebenso wie er das Leben in all seinen Erscheinungsformen verachtet, so verachtet er jeden einfältigen Menschen, der sich trügerischen Illusionen und vagen Hoffnungen hingibt; ganz besonders verachtet er seine eigenen Landsleute, da er die Schwächen und Fehler des russischen Volkes erkannt hat. In einem Gespräch mit Durward drückt er seine von einem tiefen Pessimismus zeugenden zynischen Gedanken aus: „. . . the human race is composed of selfishness, vice, and meanness; . . . J despise mankind . . . Only once have J found some one who had a great soul, and she, too, if J had secured her, might have disappointed me." (S. 245/6.) Seine idealistischen Vorstellungen, die durch seine Lebenserfahrungen erstickt worden waren, wurden durch die Begegnung mit der Schwester Marie Jvanovna, durch die Liebe zu ihr wieder neu belebt, konnten aber wegen ihres jähen Todes keine dauernde Bestätigung im Diesseits finden, weshalb er als Letztes nur noch die Hoffnung in sich nährt, daß ihm im Jenseits vielleicht eine solche Bestätigung vergönnt sein möge. Er ist „like every Russian both a cynic and an idealist — a cynic in fact because he's an idealist" (S. 352); in seinem Verhalten äußert sich aber, veranlaßt durch die vielen Enttäuschungen, denen er

ausgesetzt war, nur mehr seine zynische Denkweise über die Lebensbedingungen.

So treten in Semyonov und Markovitch die beiden gegensätzlichen Lebenshaltungen des pessimistischen Realisten und des optimistischen Romantikers sich schroff gegenüber. Durch ihren gleichzeitigen Tod kommt symbolisch zum Ausdruck, daß jede extreme einseitige Einstellung den Erfordernissen eines erfüllten „real life" nicht gerecht werden kann. Semyonov wirft das Leben beiseite, weil es sich seinen Wünschen nicht gefügig zeigte; er hatte sein Augenmerk nur auf die Schattenseiten des Daseins gerichtet, hatte allein mit Hilfe des Verstandes eine Lösung des Lebensrätsels gesucht und war gescheitert, weil er sich nur den Oberflächenerscheinungen zugewendet hatte. Markovitch andererseits läßt sich von seiner Phantasie zu träumerischen Spekulationen verleiten und übergeht dabei die realen Gegebenheiten der Wirklichkeit. Nachdem ihm durch Semyonov die Augen geöffnet worden sind, nachdem er durch dessen Einwände den Glauben an seine Erfindungen verloren hat, der Glaube an Rußland durch die Revolutionsereignisse zerstört worden ist und außerdem noch die Vorgänge in seiner Familie sein Unglück vervollständigen, da findet er nirgends mehr einen festen Halt und geht verzweifelt in den Tod.

Diese inneren Erlebnisse der beiden Kontrahenten, ebenso wie ähnliche Vorkommnisse im Leben der einzelnen Nebenpersonen werden vom Erzähler psychologisch erfaßt und gestaltet. Vor allem werden die seelischen Erlebnisse Markovitchs eingehend dargestellt; die innere Entwicklung dieses leichtgläubigen Russen schreitet von Enttäuschung zu Enttäuschung in dramatisch sich steigernder Wucht dem tragischen Ende entgegen; nur gelegentlich wird diese unerbittliche Entzauberung eines trügerischen Weltbildes von kurzen Atempausen unterbrochen, schwache Lichtpunkte tauchen auf, die ihm für Augenblicke neue Hoffnung einflößen, nur um ihn dann um so heftiger die Finsternis empfinden zu lassen, in die ein grausiges Geschick ihn immer tiefer hinabstößt, bis er in trostlosem Jammer zu dem verzweiflungsvollen Schritt gedrängt wird.

Markovitchs Blindheit der Lebenswirklichkeit gegenüber offenbart sich am auffallendsten in den utopistischen Hoffnungen, die er für die Zukunft seines Volkes hegt. Der für ihn überraschende Ausgang der kommunistischen Revolution versetzt seinem lebensfremden Optimismus einen empfindlichen Stoß und führt eine schmerzliche Ernüchterung herbei. Die hauptsächlichen Stationen dieser Revolution werden vom Erzähler durch einige bezeichnende Episoden mit dem Romangeschehen in Verbindung gebracht. Aehnlich wie in dem Kriegsroman wird nicht so sehr Wert gelegt auf eine ausführliche Wiedergabe der historischen Vorgänge; es werden vielmehr die Auswirkungen aufgezeigt, durch die der bolschewistische Umsturz in Rußland in das Leben einer russischen Familie hineingreift. Die seelischen Erlebnisse der einzelnen Personen sind wichtiger und wesentlicher als das Zeitgeschehen. (Vgl. S. 178/9.)

An den ungewöhnlichen Umständen der Revolution erkennt der Erzähler den Unterschied zwischen dem Charakter des russischen Volkes und dem der westlichen Völker. Für ihn ist diese kommunistische Revolution nur dann erklärlich, wenn man die Eigenart der russischen Seele zu verstehen sucht und sich bewußt wird, daß eine solche Revolution nur möglich war, weil der Russe so ganz anders geartet ist als der Westeuropäer. Markovitch, der in Denken, Fühlen und Wollen der typische Russe ist, hatte zu Anfang die Revolution freudig begrüßt als den Anbruch einer neuen herrlichen Zeit, in der das rus-

sische Volk, an der Spitze der Menschheit marschierend, den Idealen der Freiheit und Gleichheit zum Siege verhelfen würde. So war er blind gewesen gegen das Treiben der unterirdischen, finsteren Kräfte, die sein ideales Wollen nur für ihre niedrigen, selbstsüchtigen Machtgelüste ausnützten, und als er dann aus seinen Illusionen erwachte und erkannte, daß ringsum Grausamkeit, Mord, Haß und Unterdrückung sich breitmachten, da war es zu spät. Demselben Schicksal ist das russische Volk in seiner Gesamtheit ausgesetzt. In romantischer Schwärmerei für eine ideale Welt vernachlässigt der Russe die Pflichten des Alltags, ist unfähig, die ringsum lauernden Gefahren rechtzeitig zu erkennen; in unablässigem Grübeln nach dem geheimnisvollen Sinne des Lebens vergißt er den praktischen Zweck des Lebens, versäumt es, sich die materielle Selbständigkeit und eine menschenwürdige, unabhängige Existenz zu erhalten: „Life is a tragedy to every Russian simply because the daily round is forgotten by him in his pursuit of an ultimate meaning. We in the West have learnt to despise ultimate meanings as unpractical and rather priggish things. (S. 201.) In dieser Erkenntnis ist all das enthalten, was in den beiden Rußlandromanen und auch in dem Roman „Hans Frost" bei den verschiedensten Gelegenheiten über den Charakter des russischen Volkes erwähnt wurde; in allgemeiner Formulierung sind darin die vielen Einzelbeobachtungen auf allen Gebieten des russischen Volkslebens zusammengefaßt und die Teilerscheinungen auf ihre gemeinsame Wurzel, die äußeren Lebensgewohnheiten auf ihren psychologischen Kern zurückgeführt. Der Unterschied zwischen Ost und West wird so als ein Gegensatz zwischen romantischer und realistischer Lebenshaltung aufgedeckt, der in den Tagen der Revolution besonders in Erscheinung tritt. (Vgl. S. 361.)

Aehnlich wie in dem Roman „Forest" zunächst der Krieg in seinen realistischen Erscheinungsformen gesehen wurde, bald aber durch die Phantasie der Menschen zu einem romantischen Erlebnis umgestaltet wird, so folgt hier auf die realistische Darstellung einiger Revolutionsepisoden ein phantasiebedingtes Erleben des Zeitgeschehens. Am auffallendsten zeigt sich dies wieder in der Umweltschilderung. Der Schauplatz der Handlung, St. Petersburg, wird zunächst in realistischer Weise geschildert; aber bald empfindet der Erzähler die seltsame Atmosphäre, die über der Stadt lagert und sucht vergeblich nach Vernunftsgründen, durch die er sich erklären könnte, warum der geheimnisvolle Eindruck der Stadt ihn in eine ungewohnte Stimmung versetzt. (Vgl. S. 40/1.) Die durch die ungewisse politische Lage hervorgerufene Spannung bewirkt eine lebhafte Tätigkeit der Phantasie, die stärker ist als jedes vernunftgemäße Denken. An die Stelle der äußeren Wirklichkeit setzt sie verwunderliche Vorstellungsbilder, die aus der inneren Erlebniswelt geschöpft werden und sich der Dingwelt bemächtigen, sie umwandeln, mit seelischen Kräften und menschlichen Eigenschaften begaben. Vorahnungen von dem drohenden Hereinbrechen einer grauenvollen Revolution verwandeln für den Erzähler die bisher so ruhige und harmlose Stadt im voraus zum Schauplatz furchtbarsten Geschehens und beschwören phantastische Bilder in seinem Innern: „. . . there stirred the spirit and soul of the ground, so that out of one of the sluggish canals one might expect at any moment to see the horrid and scaly head of some palaeolithic monster . . . All this may be fantastic enough, J only know that it was sufficiently real to me . . ." „S. 42/3.) Er sieht schon jetzt im Geiste die furchtbare Revolutionsfurie drohend ihr Haupt über der Stadt und über den ahnungslosen Menschen erheben. Mit dem Ausbruch der Revolution

verstärkt sich dann, unterstützt durch die tatsächliche, plötzliche Veränderung der Außenwelt, das phantastische Vorstellungsbild und versetzt die Menschen in einen Zustand, in dem die äußeren Ereignisse wie ein Traum von ihnen erlebt werden. (Vgl. S. 238.) Den Menschen wird erst langsam die neue Situation bewußt, in die sie hineingestellt sind; sie müssen erfahren, daß die Welt, in der sie solange in Sicherheit und Ruhe gelebt haben, erschüttert ist und unterzugehen droht, daß ihre Stadt ein anderes, ihnen unbekanntes Gesicht angenommen hat. (Vgl. S. 287.) Die Stadt wird als ein empfindendes Individuum erlebt, das unter den Vorgängen leidet wie die Menschen selbst: „. . . The soul of Petrograd was indeed stiring, but mournfully, ominously." (S. 364.) In der ersten Begeisterung wird Markovitch erfaßt von dem seligen Gefühl, daß all sein Sehnen durch diese Revolution in Erfüllung gehen wird. In schwärmerischer Verzückung glaubt er, das goldene Zeitalter sei angebrochen; seine romantische Phantasie sieht die Ereignisse in einem verklärten Lichte und erlebt die Stadt und die Außenwelt, als sei er plötzlich in ein Märchenparadies hineingeraten: „The Enchanter had come after all, and Russia was to awake . . . J seem . . . to have been in places that night, magical places, that by the morning had flown away . . . feeling Petrograd behind me with its lights as though it were the City of God, J burst into tears—tears of happiness . . ." (S. 265—268.) In diesem Augenblicke hat er die Stadt geschaut, nach der er sich sein ganzes Leben hindurch gesehnt hatte, die Stadt seiner Träume und Ideale, die für ihn in dieser seligen Stunde zur Wirklichkeit geworden war, ein Abglanz des glücklichen und reinen Daseins in einer jenseitigen, unvergänglichen Welt. Diese Sehnsucht kann auch nach der Enttäuschung einer nüchternen Einstellung nicht restlos weichen. Vor seinem Tode schreibt er in einem Abschiedsbriefe an Durward: „. . . if you go deep enough in every human heart, there is this kernel of goodness, this fidelity to some ideal. Do you know, we have a proverb: ‚Jn each man's heart there is a secret town at whose altars the true prayers are offered!'" (S. 412.) Denselben Gedanken hatte kurz zuvor Semyonov in einer letzten Unterredung mit Durward ausgesprochen, damit den tieferen Sinn seines Strebens, die wahren Hintergründe seines Verhaltens angedeutet und dann hinzugefügt: „There has been more than one Revolution in the last two months." (S. 398/9.) Damit ist der enge Zusammenhang zwischen Zeitgeschehen und Schicksal der Einzelpersonen aufgedeckt. Den äußeren revolutionären Vorgängen in der Stadt läuft das innere Erleben der Menschen parallel. Durch die historischen Ereignisse werden in den Seelen der Menschen Spannungen ausgelöst, die zur gleichen Katastrophe führen wie die Spannungen im Leben der ganzen Nation.

In beiden Rußlandromanen greift das weltgeschichtliche Geschehen tief in das Leben der Menschen ein und ruft Umwälzungen hervor, die in ähnlicher Weise gestaltet werden. Durch die Kriegserlebnisse in dem Karpathenwalde werden ähnliche romantische Vorstellungen geweckt, wie durch die Revolutionserlebnisse in St. Petersburg. Die materielle Umwelt wird durch die Phantasie der Menschen umgestaltet in eine beseelte Welt und zum Abbild der sie innerlichst bewegenden, seelischen Erlebnisse. An die Stelle realistischer Wahrnehmungen treten romantische Vorstellungen, die sich bei Trenchard an einen Traum anknüpfen, bei Markovitch in einer Vision erscheinen: der Karpathenwald, die russische Großstadt verwandeln sich in den „dunkeln Wald", die „geheime Stadt" der Seele. Mit einem russischen Sprichwort weist der Erzähler auf den tieferen Sinn im Romantitel auch des ersten Romans hin: „But the war had . . . advanced out of material things

into the very souls of men. It was no longer the forest of bark and tinder ... but, to adapt the Russian proverb itself, ... „the dark forest of the hearts of men'." (S. 222.) Die innere Handlung beider Romane wird durch verschiedene Stilmittel, durch direkte und indirekte Hinweise miteinander verknüpft. Auf die tiefe Verwandtschaft zwischen dem seelischen Erleben Trenchards und Markovitchs wird dadurch hingewiesen, daß dasselbe Traummotiv wiederholt wird. In nur wenig veränderter Form hat der Erzähler den alten Traum Trenchards. (S. 223.) Dieser Traum steht wieder in Beziehung zu der phantastischen Vorstellung, die er in Zusammenhang mit seinen Revolutionsvorahnungen gehabt hatte, die später nochmals auftaucht, und zwar nach einem Vorfall, der für Markovitch der Auftakt einer schmerzlichen Enttäuschung ist. (S. 161.) Symbolisch wird durch diese leitmotivartig wiederkehrende Vision das historische, revolutionäre Geschehen mit den privaten inneren Erlebnissen verknüpft, indem unaufdringlich angedeutet wird, daß im Innern Markovitchs eine Krise heraufzieht, daß äußerlich nicht sichtbar ein seelisches Ringen seinen Anfang nimmt, daß mit dem äußeren Kampf, den sein Volk gleichzeitig führt, parallel läuft.

Auffallend ist, daß nicht Markovitch, sondern der Erzähler diese Vision hat. Schon in dem Roman „Forest" und noch deutlicher in diesem Roman finden sich ständig ähnliche Anzeichen, die beweisen, daß der Erzähler nicht nur Zeuge, Beobachter fremder Erlebnisse ist, sondern die Vorgänge innerlichst miterlebt; er steht den Ereignissen nicht abstandhaltend gegenüber, sondern wird selbst von ihnen in ähnlicher Weise wie die eigentlichen Handlungsträger erfaßt. Er motiviert zwar oft peinlich genau seine Quellen, man hat aber doch an vielen Stellen den Eindruck, daß er mehr eigenes Erleben als das fremder Personen niederschreibt. In der Einleitung zum zweiten Teil des Romans sagt er darüber selbst „I know that I shared none of these things, . . . and yet it seems to me that I was at the heart of them all . . ."[63]). In seinem Innern erlebt er denselben Konflikt wie Markovitch und Semyonov und sucht nach der richtigen Lebenshaltung.

Die Ereignisse, an denen er selbst nicht teilgenommen hat und vor allem die seelischen Erlebnisse der Menschen werden in beiden Romanen durch den Erzähler häufig dadurch übermittelt, daß die einzelnen Personen in langen Gesprächen ausführlich ihre Erlebnisse berichten. Obwohl die große Vorliebe des Russen, viel von sich selbst zu sprechen, manche Stellen berechtigt erscheinen läßt, sind doch viele dieser oft unwahrscheinlich offenherzigen und tiefdringenden Selbstanalysen nicht immer dem Charakter und Bildungsgrad des Sprechenden angemessen und entspringen weit eher dem Denken und Empfinden des Erzählers. Die zahlreichen Zwischenbemerkungen und Unterbrechungen des Erzählers, die plötzlichen, schroffen Uebergänge von einer Handlungsphase zur anderen, beeinträchtigen noch stärker die künstlerische Wirkung. (Vgl. z. B. S. 192.) Die beiden Nebenhandlungen — Ninas Beziehungen zu dem Revolutionär Boris Grogoff und zu dem Engländer Bohun; das Verhältnis zwischen Vera und dem Engländer Lawrence[64]) — sind zwar wichtige Faktoren im Leben Markovitchs, die Fäden, die sie mit der Haupthandlung verbinden, sind aber oft sehr locker geknüpft, wodurch die organische Einheit des Ganzen

[63]) S. 165. Die drei Abschnitte, in die der Roman eingeteilt ist, haben jeweils eine ausführliche Einleitung, in welcher der Erzähler berichtet, welchen Eindruck die vorhergehenden oder kommenden Ereignisse auf ihn ausgeübt haben.

[64]) Die Erlebnisse der beiden Engländer illustrieren den Unterschied zwischen russischer und englischer Lebenshaltung.

Einbuße erleidet. (Vgl. S. 431.) Die vielen allenthalben eingestreuten allgemeinen Beobachtungen und Bemerkungen sind zwar sehr aufschlußreich über das Wesen des russischen Volkes oder die tiefere Bedeutung der Ereignisse, hemmen aber durch ihre Länge doch oft empfindlich den Fortschritt der Handlung, so daß die Uebersichtlichkeit und Einheit der Linienführung dadurch notleidet. Immer wieder unterbricht der Erzähler durch längere, oft sentenziöse Ausführungen seinen Bericht. In eine Charakteristik Markovitchs fügt er eine allgemeine Betrachtung ein, die wichtig ist, weil sie das Grundthema und den Zusammenhang zwischen Romantik und Realismus deutlich herausstellt: „. . . The history of the human soul and its relation to divinity . . . must push its way . . . through this same tangled territory which infests the region lying between truth and fantasy . . . One is through, one looks back and it lies behind one as the clearest truth . . .“ (S. 28.) Derselbe Gedanke wird bei einer anderen Gelegenheit nochmals in knapperer Form ausgesprochen: Der Erzähler beobachtet an den Erlebnissen, die er geschildert hat, „the solemn fact that events are so often romantic in retrospect, but grimly realistic in experience.“ (S. 167.)

Das Grunderlebnis der Romane Walpoles bestimmt so auch die Vorgänge in den Lebenskreisen russischer Menschen und bewirkt hier im wesentlichen dieselben Folgeerscheinungen, die es schon in dem rein englischen Milieu der früheren Romane gezeitigt hatte. Zwischen Markovitch und Trenchard oder einem ähnlichen, romantisch veranlagten Engländer ist ebenso wenig ein grundlegender Unterschied in der Lebenshaltung festzustellen wie zwischen Vera und einer englischen Frauengestalt Walpoles, etwa Katherine Trenchards. Der Erzähler hat diesen Einwand schon in der Einleitung vorweggenommen: „. . . this business of seeing Russian psychology through English eyes has no excuse except that it is English.“ Das Ergebnis seiner Beobachtungen ist aber nicht so abwegig, wenn man sie mit den Menschendarstellungen russischer Autoren vergleicht. Markovitch, Nikitin und Semyonov unterscheiden sich von den Karamasoffs hauptsächlich dadurch, das ihnen das Dämonische, von einem inneren feurigen Geist Zerwühlte dieser ungebändigten Naturen fehlt. Walpoles Russen sind geduldiger, sind schneller geneigt, sich dem unerbittlichen Schicksal zu fügen. Sie sind nicht von jener urwüchsigen, fast primitiven Kraft besessen, die den Menschen Dostojewskijs das Gesetz ihres Handelns vorschreibt, die sie hemmungslos vorwärts treibt in berauschende Höhen zügellosen Lebensgenusses und sie gleich darauf in abgrundtiefen Lebensüberdruß hinabreißt, wo sie dann ebenso zügellos in wilden Schmähreden Gott und die Menschheit anklagen und mit ihrem Schicksal hadern. Es lassen sich aber doch manche gemeinschaftlichen Züge feststellen. Das rastlose Grübeln der Menschen über die Rätsel des Lebens, das Außerachtlassen der Alltagspflichten und die dadurch verursachten Lebensgewohnheiten entspringen auch bei Dostojewskijs Charakteren einer einseitigen romantischen Grundhaltung. Semyonov nähert sich vor allem durch seine zynische Denkweise der im Leben der Karamasoffs zeitweilig auftauchenden pessimistischen Stimmung. Man darf aber nicht — von der Feststellung ausgehend, daß Dostojewskij und seine Romane von Walpole oft angeführt werden — den Schluß ziehen, er sei von dem russischen Dichter besonders stark beeinflußt worden. Das richtige Verhältnis wird wohl darin bestehen, daß Walpole an sich schon die Lebensprobleme unter einem ähnlichen Gesichtswinkel erblickt wie Dostojewskij, durch die Lektüre seiner

Werke dann in seinem eigenen Bestreben bestärkt wurde[65]). Durch Dostojewskijs psychologische Kunst wurde Walpole sicherlich vielfach gefördert, ohne aber den großen russischen Meister darin ganz zu erreichen. Im übrigen ist er seinen eigenen Weg gegangen, der ihn allerdings zu einem Ziel führt, das er mit Dostojewskij gemeinsam hat: Eine realistisch-romantische Romankunst.

In den beiden Rußlandromanen ist er zu diesem Ziel noch nicht gelangt; das romantische Element verdrängt hier die Ansätze, die zu einer realistischen Darstellungsweise getroffen werden. Das Erlebnis ist, wie in vielen der früheren Romane, in einseitiger Bevorzugung der einen Triebkraft uneinheitlich gestaltet, indem hier das Hauptaugenmerk zu sehr auf die romantischen Gefühle und Erlebnisse der phantasiebegabten Hauptpersonen gerichtet ist.

B. Die Herries-Saga

EINLEITUNG

Erst in den vier Romanen der „Herries-Saga" ist die Gestalt gefunden, in der die polären Seinskräfte gleichmäßig zur Auswirkung kommen und in einer höheren, künstlerischen Einheit zusammengeschlossen sind. Im folgenden soll nun, unter gelegentlichem Hinweis auf die vorhergehenden Romane, die Gestalt eingehender betrachtet werden, in der sich in diesem Hauptwerk Walpoles das Grunderlebnis darbietet.

Es ist dabei nicht der Versuch unternommen worden, in genauen und vollständigen statistischen Tabellen die Häufigkeit der einzelnen Merkmale zu registrieren; schon die äußeren Ausmaße der Romane würden ein solches Unterfangen unmöglich machen. Es sollen vielmehr nur die wichtigsten Merkmale zur Darstellung kommen, die wesensgemäß sind und häufig in Erscheinung treten[66]).

Die äußere Handlung.

In den vier Romanen der „Herries-Saga" gibt Hugh Walpole die Geschichte einer englischen Familie während der letzten 200 Jahre. Der erste Roman „Rogue Herries" setzt ein mit dem Jahre 1730. Francis Herries läßt sich im Seendistrikt von Cumberland nieder. Aus kleinen Anfängen schaffen sich einige Familienmitglieder Ansehen und Wohlstand in ihrer neuen Heimat. Mit dem Jahre 1774 schließt der erste Roman ab, der hauptsächlich die Lebensgeschichte des Titelhelden Francis Herries und die ersten bedeutungsvollen Ereignisse für die spätere Entwicklung der Familie enthält. Die nächsten beiden

---

[65]) Aehnlich dürfte das Verhältnis Walpoles zu den meisten anderen Autoren sein, mit deren Werk seine Romane im Erlebnis und in der Gestalt Aehnlichkeiten aufweisen; vor allem kämen noch Turgenjev und Joseph Conrad in Frage. Es kann hier aber im Rahmen dieser Arbeit auf die Frage des literarischen Einflusses nicht näher eingegangen werden. Einige knappe Hinweise an den betreffenden Stellen müssen genügen. Ebenso kann sein Verhältnis zu englischen Schriftstellern — vor allem zu Galsworthy — nur nebenbei gestreift werden. Vgl. S. 84 dieser Arbeit.

[66]) Bei Walpole, der sehr zu Wiederholungen und Variationen desselben Gedankens neigt, sind die wesensgemäßen Merkmale zumeist auch die häufigsten. Häufigkeit wäre an sich nicht unbedingt erforderlich. Vgl. Ulrich Leo: „Historie und Stilmonographie. Grundsätzliches zur Stilforschung, Dt. Vjschr. f. Liter. u. Geisteswiss., 3. Heft, 9. Jg. 1931: Zu wünschen ist eine „Belegfülle"; doch genügt ein einziger Fall, wenn ein Stilmittel „wesensgemäß" ist. (S. 496.)

Romane umfassen das ganze Leben von Judith Paris, der Tochter des Francis Herries. Die erste Hälfte ihres Lebens, von dem Tage ihrer Geburt (1774) bis zu dem für sie entscheidungsvollen Jahre 1796, wird in dem Roman „Judith Paris" dargestellt.

„The Fortress" bringt dann die Fortsetzung bis zu ihrem Tode an ihrem 100. Geburtstage (1874). Ihr 100. Geburtstag ist zugleich Höhepunkt der familiengeschichtlichen Entwicklung. Die Herries haben ihren Einfluß in Industrie, Wirtschaft und Gesellschaft über ganz England ausgedehnt, ihre Position auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens gefestigt und sind ein Machtfaktor in der Geschichte Englands geworden. Der letzte Roman „Vanessa" führt die Familiengeschichte weiter bis hinein in die neueste Zeit (1932) und schildert in der Hauptsache das Leben Vanessas, der Enkelin Judiths, und die Geschichte ihrer Liebe zu Benjamin Herries.

Das Thema.

Dem zweiten Roman ist ein Brief beigegeben, in dem der Verfasser sich über die Absichten ausspricht, die ihn bei der Abfassung dieser Romanserie geleitet haben: „Every scene and character has been deliberately chosen by me because of the book's continuous theme." Das Thema, das der ganzen Saga zugrunde liegt, wird vom Erzähler an mehreren Stellen klar herausgehoben, am deutlichsten und ausführlichsten gleich im ersten Roman: „. . . there was something in the Herries blood demanding that their castle of common sense should be persistently attacked, and almost always from within . . . For just as Common Sense has always served them soundly and well in all their history, so have Imagination, Originality, the hopeless pursuit of the shining star, led them to ruin and disaster, public scandal and disgrace. They have learnt to dread—and with justice—the dreamer . . . to believe only in what they see, to handle only what they can in reality touch, to give their blessing to all that is normal, firmly traditional[67]). Das Grunderlebnis, das schon in den übrigen Romanen angetroffen wurde, bestimmt also auch hier den Verlauf der inneren Handlung. Die äußeren Daten der Familiengeschichte werden vom Erzähler zwar nicht außeracht gelassen, sie sind aber nur deshalb von Bedeutung, weil sich an ihnen nach außen hin demonstriert, was im Innern der Familie vor sich geht; sie sind die Folgeerscheinungen des in jeder Generation neu auftauchenden Konfliktes zwischen den entgegengesetzten Naturen innerhalb der Familie.

Die innere Handlung.

Das Grunderlebnis im Leben der Hauptpersonen.

Die Personen, die in den vier Romanen maßgebend an der Handlung beteiligt sind, lassen sich ihrer Lebenshaltung entsprechend in zwei Gruppen scheiden. Den praktisch eingestellten, realistisch denkenden Menschen, die ihr Leben nach den Erfordernissen des „common sense" einrichten, stehen die romantisch veranlagten, phantasiebegabten Menschen gegenüber, denen die Verstandeserkenntnisse keine Befriedigung bringen können und die zu höheren Wahrheiten durchdringen wollen. Zur ersten Gruppe gehört die Mehrzahl der Familienmitglieder; sie sind die werktätigen, aktiven und im Leben erfolgreichen Menschen, sie gründen und erhalten den Wohlstand, das Ansehen und

[67]) R. 175/6. Vgl. R. 407, R. 140, F. 401, F. 452, V. 85, F. 257, F. 473, F. 713/4, F. 668.

die Macht der Familie. Solche Gestalten sind David, „the Patriarch", William, der ehrgeizige „money-maker", Walter, der skrupellose, engstirnige Egoist, Ellis, der verfeinerte aristokratische Geschäftsmann, Alfred, der tüchtige Kaufmann, „always adding up figures and subtracting them again" und von den Frauen Sarah, Davids tatkräftige Frau, Jennifer, die verwöhnte, oberflächliche Schönheit, und die ebenso schöne, nur energischere Mary[68]). Gemeinsam ist ihnen allen eine realistische Einstellung zum Leben und seinen Aufgaben. Allerdings gibt es auch in ihrem Leben Augenblicke, in denen sie aus ihrer einseitigen Haltung herausgerissen und in eine andere Welt hineinversetzt werden, deren Umrisse nicht so eindeutig, deren Maßstäbe nicht so sicher sind, wie die ihrer bisherigen Welt. Die neue Erfahrung kommt aber meist zu spät, kurz vor dem Tode, oder sie sind unfähig, zu schwach, ihr Leben neu aufzubauen, lassen den Augenblick bald wieder in Vergessenheit geraten und sinken in ihre alte Lebensweise zurück.

Sein Hauptinteresse wendet der Verfasser der zweiten Gruppe, den Menschen mit „imagination" zu. Sie heben sich von einander hauptsächlich dadurch ab, daß der Gegensatz zwischen den beiden Welten von ihnen in unterschiedlicher Weise erlebt wird und der daraus entspringende innere Konflikt bei jedem, vornehmlich durch die Verschiedenheit der Charaktere bedingt, andere Formen annimmt und anderen Lösungen zustrebt.

F r a n c i s, Davids Sohn, ein sensibler Aristokrat und verträumter Idealist, vernachlässigt über seinen utopistischen Ideen die praktischen Lebensaufgaben, zerstört sein Lebensglück, da er den Realitäten, dem Zunächstliegenden gegenüber hilflos ist. Seine Lebensfremdheit macht ihn zum Mitschuldigen an dem Tode seines Vaters, seine Frau wird ihm untreu, er verscherzt sich Ruf und äußere Ehre, verliert jeden inneren Halt und sucht durch Freitod Erlösung von den Qualen eines enttäuschungsreichen Lebens.

Ebenso unmöglich wird es seinem, ihm auch äußerlich ähnlichen Sohne J o h n, ein ausgeglichenes, erfülltes Leben zu führen. Er ist wie sein Vater ein menschenscheuer Träumer und kann in der realen Wirklichkeit nicht Fuß fassen. Vor dem Leben, das oft mit grausamer Hand seine Illusionen zerstört, hat er eine maßlose Angst, die ihn schwach macht und in krankhafte Wahnvorstellungen ausartet. Zwischen ihm und Uhland, dem verkrüppelten Bruder seiner Frau, besteht eine aus Haß und Neid geborene, unversöhnliche Fehde, die auf Johns empfindlichem Gemüte schwer lastet und durch den bitteren, seine Ideale höhnisch verspottenden Sarkasmus des zynischen Krüppels ständig geschürt und ins Unerträgliche gesteigert wird. John bemüht sich lange Zeit umsonst, den dämonischen Einfluß seines Feindes abzuschütteln. Als er ihn endlich mutig entschlossen zu einer entscheidenden Begegnung herausfordert, trifft er auf einen vor Haß wahnsinnig gewordenen Gegner. John bekämpft energisch die neu erwachte Angst, wird aber von dem Krüppel niedergeschossen, worauf dieser seinem hoffnungslosen Leben selbst ein Ende setzt.

John hatte es nicht vermocht, seine Ideale und Träume gegen die Angriffe einer zynischen Denkart zu verteidigen; sein Enkel T o m kann sein romantisches Sehnen ebensowenig mit den Forderungen der Wirklichkeit in Einklang bringen. Den sehnlichsten Wunsch seiner

[68]) Der F a m i l i e n s t a m m b a u m nennt 162 Mitglieder; er ist in einer übersichtlichen Ausarbeitung den Romanen beigegeben — Hier können natürlich nur die maßgebenden Hauptpersonen erwähnt werden, ebenso wie auch nur wenige, besonders wichtige Nichtfamilienmitglieder in die Betrachtung einbezogen werden.

Jugend, ein großer Schriftsteller zu werden, kann er nicht in die Tat umsetzen; überall begegnet er Enttäuschungen und erntet Mißerfolg, nur in der Einsamkeit der Natur, in den geliebten Bergen von Cumberland findet er Trost und Zuflucht vor dem gefühllosen Leben der Großstadt. Hier findet er auch bei einem Sturm den Tod und damit die Befreiung von einer Welt, die ihn nicht befriedigen konnte. Alle drei scheitern am Leben, weil sie ihrer inneren Traumwelt verfallen sind, den Zusammenhang zu den irdischen Daseinsbedingungen nicht herstellen können und dem Ansturm schwerer Enttäuschungen nicht gewachsen sind. Auch Reuben Sunwood[69]), der religiöse Eiferer, stirbt eines frühzeitigen, gewaltsamen Todes. Er endet aber nicht in der tragischen Hoffnungslosigkeit und Weltabgekehrtheit der Anderen. Trotz vieler Anfechtungen und inneren Hemmungen ringt er sich immer wieder zu der Haltung durch, die er als seine Lebensaufgabe erkannt hat: In selbstloser Nächstenliebe den Menschen die Heilsbotschaft Christi zu verkündigen. Im Glauben findet er den Ausgleich: „J have two worlds . . . J must deny neither . . .“ (J. 260.) Es ist aber schwer, auf die Dauer den Pflichten in beiden Bezirken gleichmäßig nachzukommen. Sobald er den weltlichen Dingen zu viel Aufmerksamkeit zuwendet, lädt er eine Schuld auf sich, für die er mit dem Tode büßen muß. (Vgl. J. 490.)

Derselbe innere Konflikt durchzieht auch das Leben aller anderen Hauptpersonen. Die eigentlichen Helden und Hauptträger der Handlung in den vier Romanen sind fast alle innerlich zerrissen von dem Gegensatz zwischen romantischer und realistischer Lebenshaltung; sie suchen einen Ausgleich, der aber nur nach schwerem Ringen mit den eigenen Schwächen erreicht werden kann und so nur dem vergönnt ist, der mit Geduld und Energie das große Ziel nicht aus den Augen läßt und jeder einseitigen, bequemen Lösung zu entgehen weiß.

Ein solcher unentwegter Sucher nach Wahrheit ist Francis, der Stammvater des in den vier Romanen hauptsächlich behandelten Familienteils, dem die Bewohner des Landes ob seines eigenwilligen Lebenswandels den Beinamen „Rogue Herries“ gegeben haben. Er ist ein zwiespältiger Charakter. Gieriger Drang nach ungehemmtem Lebensgenuß, rücksichtsloser Egoismus, verletzendes Gebaren den Mitmenschen gegenüber, stehen im krassen Gegensatz zu edlen Regungen und Empfindungen, die ihn zu liebevoller Rücksichtnahme auf die Wünsche Anderer und zu selbstverleugnender, beherrschter Ueberwindung des eigenen leidenschaftlichen Ich befähigen. Er neigt im gleichen Maße zu materialistischer Weltauffassung wie zu idealistischen Gedankengängen. Er spottet über die Torheit und Leichtgläubigkeit einfältiger Glaubensfanatiker und ist selbst sein ganzes Leben hindurch von der gläubigen Hoffnung erfüllt, daß ihm eine überirdische Stimme den Weg zur richtigen Erfassung des geheimnisvollen Lebens weisen wird. Er schwankt von einem Extrem zum andern; eine zuversichtliche, hoffnungsfreudige Stimmung schlägt plötzlich um in haßvolle Wutausbrüche gegen die feige und jämmerliche Menschheit und den Gott, der sie geschaffen[70]). Trotz aller noch so schweren Ent-

[69]) Er ist einer der wenigen Hauptpersonen, die nicht in direkter Linie von „Rogue Herries“ abstammen.

[70]) Sein unsteter Charakter und sein leidenschaftliches Temperament entsprechen in vielen Zügen dem Bilde, das die Dostojewskijschen Gewaltnaturen darbieten. Wie bei ihnen gibt auch bei ihm die unstillbare tiefe Sehnsucht der Seele Anlaß zu den vielen Enttäuschungen, die gerade von diesen leidenschaftlichen Menschen besonders hart empfunden werden, ironische Selbstvorwürfe zur Folge haben und in eine weltverachtende Haltung hineintreiben. Francis ist aber stark genug, von dieser Haltung wieder loszukommen.

täuschungen hält er aber an seiner Hoffnung fest, denn er weiß, daß irgendwo die Lösung des Gegensatzes zwischen den unbefriedigenden äußeren Tatsachen der „reality" und den träumerischen Sehnsuchtsgebilden seiner „imagination" und damit der Sinn des Lebens sein muß und daß ihm erst dann der innere Frieden und die ersehnte Ausgeglichenheit seines zerrissenen Wesens beschieden sein wird. Diesen Frieden, den Ausgleich und die Lösung aller Spannungen, die Antwort auf alle Lebensprobleme findet er in der Liebe. In der Liebe zu Mirabell, der schönen, von ihm leidenschaftlich begehrten Heimatlosen, findet seine Sehnsucht, sein Träumen endliche Erfüllung. Schon bei seiner ersten Begegnung mit ihr, als sie noch ein kleines Kind war, hatte er dies im Innersten empfunden. Bei jeder neuen Begegnung wird die Gewißheit in ihm fester, daß sie ihm mit ihrer Liebe das schenken würde, was er sein ganzes Leben hindurch rastlos gesucht hatte: „Now, if you loved me, there'd be an answer to every question". (R. 407.) Dieses höchsten Glückes muß er sich aber erst würdig erweisen. An den Härten des Lebens muß sich seine innere Kraft bewähren. Nach schmerzlicher, langjjähriger Trennung, nachdem seine Liebe zu ihr von jeglichem egoistischen und triebhaften Verlangen geläutert wurde und nachdem auch Mirabell durch Entbehrungen herangereift ist, treffen sie sich in selbstloser Liebe und finden in reiner Seelengemeinschaft die höchste Stufe irdischen Glückes.

Während Francis in seinem Verhalten und seiner ganzen Lebensweise sich in bewußten Gegensatz stellte zur einseitigen realistischen Lebenshaltung der Familie, sucht seine Tochter Judith auch der praktischen Seite des Lebens die ihr gebührende Aufmerksamkeit zu widmen. In ihr wird der Gegensatz zwischen den beiden entgegengesetzten Lebensrichtungen zum stärksten Erlebnis, da sich in ihrem Wesen beide Neigungen gleich stark gegenübertreten. Von ihrem Vater hat sie die romantische Sehnsucht geerbt; wie er sehnt sie sich danach, den geheimen und unvergänglichen Werten nachzuspüren, die den wahren Sinn des menschlichen Lebens erst ausmachen; in beschaulicher Ruhe, in der ungestörten Einsamkeit der Natur, abseits von dem gefahrvollen Treiben der Menschen möchte sie sich ganz ihren träumerischen Neigungen hingeben. Einem solchen rein kontemplativen Verhalten stellt sich aber ihre praktische Veranlagung entgegen, die sie dazu drängt, tatkräftig und aktiv in das Geschehen der Welt einzugreifen. Sie ist eine starke Kämpfernatur; sie liebt es, Einfluß auf ihre Umwelt auszuüben und ist stolz darauf, wenn es ihr gelingt, Widerstände zu brechen, Menschen sich gefügig zu machen. Mit diesem herrschsüchtigen Charakterzug verbindet sich eine mütterliche Anlage, die sie bereit macht, alles für die Menschen einzusetzen, die sich ihr unterworfen haben und ihrer Hilfe bedürfen. Diese Anlagen sind der Grund, warum sie sich ständig mit den verschiedenen Angelegenheiten innerhalb der Familie befaßt und hier schließlich im Laufe ihres Lebens eine überragende Stellung einnimmt. Aus dieser Beschäftigung mit den Gegebenheiten der Wirklichkeit, die leicht zu einem völligen Aufgehen in den Forderungen des Alltags führen konnte, wird sie aber immer wieder herausgerissen. Der von ihrem Vater ererbte, romantischen Empfindungen zuneigende Wesenszug verhindert ein solches einseitiges Verhalten. Die beiden entgegengesetzten Lebenshaltungen ringen dauernd in ihr um die Vorherrschaft. Auch sie findet, wie ihr Vater, in der Liebe den Ausgleich der Gegensätze, die Lösung der inneren Spannungen. (Vgl. J. 193.) Mit Georges Paris, dem selbstsüchtigen Abenteurer, verbindet sie die gemeinsame Neigung zu einer ungewöhnlichen Lebensweise. Sie vermag ihn aber nicht völlig an sich zu fesseln, da sein unbändiger Freiheitsdrang eine

Unterwerfung unter ihren Willen nicht duldet. Als er durch seine eigene Schwäche und sein Verschulden eines gewaltsamen Todes stirbt, zieht sich Judith in trauerndem Schmerze in die Einsamkeit von Watendlath zurück. Sie kann sich aber auf die Dauer nicht dem geschäftigen Leben verschließen und bald kehrt der alte Konflikt in ihrem Innern zurück. Nach schwerem Ringen entscheidet sie sich für ein tatkräftiges Eintreten in den Auseinandersetzungen des praktischen Lebens, aus der Erkenntnis heraus, daß es besser und mutiger ist, im Leben für seine Ideale einzutreten und ihre Tauglichkeit zu erproben, als ängstlich sich den schweren, verantwortungsvollen Aufgaben zu entziehen und seinen Träumereien hinzugeben. Sie will das Leben in all seinen Erscheinungsformen bejahen und auch die Enttäuschungen, die es mit sich bringt, auf sich nehmen. Man soll die Gebilde seiner Phantasie, die Ideale seiner Sehnsucht nicht für sich behalten, sondern die Mitmenschen daran teilnehmen lassen und sie, wenn nötig, gegen rauhe Angriffe energisch verteidigen. Sie ist sich dessen stets bewußt, daß sie anders ist als die übrigen, realistisch eingestellten Herries, ist aber stolz darauf und leitet aus ihren besonderen Fähigkeiten auch eine besondere Verpflichtung ab. „We can see into both worlds. We travel into strange countries where the others cannot go, and bring back th news." (J 431/2.) Mit diesem Bekenntnis sucht sie Francis, dessen einseitige romantische Haltung sie verurteilt, zu mutigem Einstehen für seine Ideale zu bewegen. Francis ist aber eine willenschwache Natur, er kann den Schicksalsschlägen nicht fest entschlossen die Stirne bieten und endet so sein unglückliches Leben in hadernder Unzufriedenheit mit der Welt und sich selbst. Walter Herries, sein völlig materialistisch eingestellter größter Feind, triumphiert über ihn. Nachdem Francis ihm nicht mehr im Wege steht, versucht er es, mit den skrupellosesten Mitteln auch dessen Weib und Kinder dem Unglück preiszugeben. Judith erkennt die Gefahr, von der Jennifer und deren hilflose Kinder John und Elizabeth bedroht sind, und kommt zu dem schwerwiegenden Entschluß, sich energisch für sie einzusetzen. Mit diesem Entschlusse lenkt sie ihr zukünftiges Leben in neue Bahnen; sie unterdrückt den einseitigen romantischen Hang zu einer weltabgekehrten Lebensweise, um im praktischen Leben den Schwachen und Kurzsichtigen beizustehen und die Ueberlegenheit auszuwerten, die ihr aus ihrer eigenen Doppelnatur erwächst. „Jn that hour the second half of her life began." (J 509.) Sie hatte bisher um die Lösung des in ihrem Innern bestehenden Konfliktes gerungen. Jetzt hat sie ihr Gleichgewicht gefunden und sieht eine klare Lebensaufgabe vor sich. Indem sie sich Walter entgegenstellt, setzt sie sich mit der einseitig realistischen Lebenshaltung der Herries auseinander. Trotz vieler Niederlagen und Enttäuschungen im Kampfe gegen Walter läßt sie nicht nach und sieht schließlich ihre Ausdauer von Erfolg gekrönt. An ihrem 100. Geburtstag kann sie, von allen geehrt und bewundert, auf ein Leben zurückschauen, das ihr so viel Erfolg und Ansehen gebracht hatte, weil sie ihre ganze Persönlichkeit rückhaltlos für ihr Lebensziel eingesetzt hatte, weil sie einer einseitigen Lebenshaltung ausgewichen war und beide Anlagen gleichmäßig entwickelt und ausgewertet hatte. (Vgl. F 253.)

A d a m, Judiths illegitimer Sohn, ist auch bestrebt, sein romantisches Denken mit den praktischen Erfordernissen der Wirklichkeit in Einklang zu bringen; es fehlt ihm aber die resolute Tatkraft und die hartnäckige Ausdauer seiner Mutter, so daß er schon bei der ersten ernsthaften Willensprobe versagt und sich entmutigt von der Welt zurückzieht. In dem Wunsche, den Armen und Bedrückten in ihrem Elende beizustehen, hatte er sich in London der Chartistenbewegung angeschlossen

und gehofft, daß durch sie die sozialen Mißstände schnell und gründlichst behoben und ein neues Zeitalter der Gleichheit und Menschenliebe geschaffen würde. Sein Freund, Cäsar Kraft, ein Deutscher, und wie er ein reiner und leidenschaftlicher Kämpfer für die Ideale der Bewegung, wird bei einer Straßenkundgebung von einem hetzenden, neidischen Parteigänger erschossen. Die Kundgebung selbst, von der Adam die Erfüllung seiner Ideale erhofft hatte, wird vorzeitig und ohne Aussicht auf späteren Erfolg abgebrochen. Diese Enttäuschung und der Tod seines Freundes wirken so entmutigend, daß er jeder weiteren politischen Tätigkeit entsagt und sich in völliger Zurückgezogenheit in Cumberland seiner schriftstellerischen Tätigkeit widmet, ohne es darin zu größeren Leistungen zu bringen.

Seine Tochter Vanessa hat im Unterschied zu ihm die innere Kraft, die dazu befähigt, den Gegensatz der beiden Lebenshaltungen zu überbrücken. Sie besitzt wie Reuben eine tief religiöse Natur, hat als einzige der Familie die feinfühlige Gabe, im kritischen Augenblick fast instinktmäßig den richtigen Weg einzuschlagen. Das damit verbundene ernste Pflichtbewußtsein setzt sie instand, schwere, verantwortungsvolle Aufgaben in selbstloser Weise auf sich zu nehmen, auch wenn ihr eigenes Glück dadurch zerstört wird. Wie Judith vereinigt sie in sich die beiden Anlagen: Sie liebt es, im gesellschaftlichen Leben der Familie eine Rolle zu spielen, sich nützlich und unentbehrlich zu machen; vor einem einseitigen Aufgehen in realistischer Lebensweise wird sie bewahrt durch den ungestümen Drang nach einer freien, romantischen Lebensgestaltung. (Vgl. V 541.) Das oberflächliche Gebahren der „normal" Herries stößt auch sie ab; sie weiß, daß sie selbst auch teil hat an der realistischen Geisteshaltung der Familie und daß sie, wie schon viele ihrer Vorfahren, gegen diese Einseitigkeit ankämpfen muß (Vgl. V. 44.)[71]). Aus den dieser gegensätzlichen Veranlagung entspringenden inneren Konflikten wird sie durch ihre gläubige Einstellung immer wieder zurückgeleitet in die selbstlose, harmonische Grundhaltung, die den festen Kern ihres Wesens bildet.

Die beiden Menschen, die maßgebend in ihr Leben eingreifen, Ellis und Benjamin Herries, sind einander vollkommen entgegengesetzt in Charakter und Lebenshaltung; in Vanessas Verhältnis zu ihnen treten die beiden Tendenzen ihres Lebens augenfällig in Erscheinung. Ellis hat von seinem Vater William die Eigenschaften geerbt, die alle realistisch denkende Mitglieder der Familie von den Andern, den romantischen Träumern abheben. Er ist der Prototyp des „normal" Herries. (Vgl. F 616.) In seinem Leben erweist sich aber auch die Tragik einer solchen einseitigen Einstellung; in gesteigerten Ausmaßen muß er unter den verhängnisvollen Folgeerscheinungen einer Geisteshaltung leiden die nur vergänglichen Werten Verständnis entgegenbringt. Von ihm, dem normalsten aller Herries, der jedes ungewöhnliche Verhalten der andersgesinnten Familienangehörigen streng verurteilt hatte, dem alles verhaßt war, was in den Rahmen des Alltäglichen sich nicht einfügen wollte, weil es sein höchster Grundsatz war, „that the family must not be ‚queer'"(F 616), von ihm spricht später die Familie mit denselben Worten, mit denen er selbst früher alles beiseite geschoben hatte, was ihm unliebsam gewesen war, weil er es sich nicht erklären konnte. „It was reported that . . . Ellis was ‚queer' . . . and Carey confessed that ‚he didn't seem normal', the most

[71]) Vgl. V. 85: Vanessa in Gedanken: „Yes, two worlds in everything. How to connect them?" Sie selbst hat solche Augenblicke, in denen „things and people had suddenly their proper values"

alarming thing that any one Herries could say about another." (V 309,[72]). Wie konnte es zu dieser unerwarteten Wandlung kommen? Ellis ist ein nervöser, sensitiver Mensch, der zwar nach außen in überlegener aristokratischer Weise auftritt, im Innern aber äußerst reizbar und ohne das auf Kälte und Unempfindlichkeit beruhende Gleichgewicht der anderen normalen Herries. Die erste Begegnung mit Vanessa wird für ihn zum großen, umwälzenden Erlebnis. Mit diesem Augenblicke tritt in sein vorher so sachliches Leben die gewaltige, umformende Kraft einer leidenschaftlichen Liebe. Ein neues Lebensgefühl erfaßt ihn, eine ungeahnte Phantasiewelt, die er nicht begreifen, nicht erklären und nicht beherrschen kann, drängt urplötzlich in seine Seele und reißt alle Werte, die ihm bisher Halt und Lebensgrundlage waren, mit elementarer Wucht ein. Der „normale", jedem Gefühlsüberschwang mißtrauende Realist „received a blow at the heart from which all his life he was never to recover." (F 801.) Auch als Vanessa, ohne ihn zu lieben, seinen Bitten nachgegeben und in eine Heirat mit ihm eingewilligt hatte, kann er sein seelisches Gleichgewicht nicht mehr zurückgewinnen. Fassungslos und unfähig, sich in der neuen irrationalen Erlebniswelt zurechtzufinden, von ständigen eifersüchtigen Wahnvorstellungen heimgesucht, zerspaltet sich seine Seele in die widerspruchsvollsten Zustände, sein Geist zerfällt in Wahnsinn, kindliche Gedanken und Beschäftigungen befriedigen allein den schnell gealterten, hilflos gewordenen Unglücklichen, bis endlich der Tod ihn erlöst von einem Schicksale, dessen Tragik er zuletzt garnicht mehr ermessen konnte, da ihn geistige Umnachtung vor einer klaren Erfassung seines traurigen Loses bewahrte.

Vanessa hatte sich erst nach langem Schwanken und gewissenhafter Prüfung dazu entschließen können, ihr Leben mit dem seinen zu verbinden. Der Wesenszug in ihr, der sie zu einer Betätigung im praktischen Leben drängte, gab den Anstoß dazu. Sie wünschte, Gutes zu wirken, den Menschen zu helfen, sie glücklich zu sehen und sie glaubte, daß Ellis ihr dabei behilflich sein könnte. Durch ihn, den wohlhabenden und angesehenen Geschäftsmann, würde sie auch Gelegenheit erhalten, im gesellschaftlichen Leben sich auszuzeichnen. Ihre Schönheit und ihr vornehmes, taktvolles Wesen machen sie auch schnell zu einem Mittelpunkt der höheren Londoner Gesellschaft. Doch ist ihr diese Stellung nicht Befriedigung persönlicher Eitelkeit, sie möchte dadurch vor allem das Ansehen der Herries erhöhen und so ihre Pflicht der Familie gegenüber erfüllen. Die in den Grenzen realistischen Denkens sich bewegende Lebensweise der Familie kann auch sie nicht restlos befriedigen; ihre andere, romantische Anlage, die Sehnsucht nach einem freien, tiefer dringenden Leben läßt ihr oft das Zusammensein mit Ellis in London unerträglich erscheinen und drängt sie zur Flucht. Als sich dann bei ihm Anzeichen einer Geistes- und Gemütskrankheit einstellen, ist es ihr nicht möglich, den Unglücklichen seiner Hilflosigkeit hartherzig zu überlassen, sie harrt mutig und in selbstloser Weise bei ihm aus, obwohl das Leben mit ihm zur Marter wird und seine Wahnsinnsanfälle eine unmittelbare

---

[72]) Die Ironie, die in der Tatsache liegt, daß er aus seiner einseitigen Haltung plötzlich gerade durch die Kräfte herausgerissen wird, die er bisher verleugnet hatte, könnte man r e a l i s t i s c h e I r o n i e nennen, in Parallele zur r o m a n t i s c h e n I r o n i e, wo derselbe Vorgang stattfindet, nur im umgekehrten Sinne. Hier bei Ellis — und ähnlich an einigen anderen Stellen (im Leben Williams, Walters, Jennifers) — sind es irrationale Kräfte, die sein bisheriges Denken erschüttern und mit ihm, dem Repräsentanten der realistischen Haltung, in grausamer Ironie verfahren, ihre Gewalt erweisen und sich für die Vernachlässigung rächen.

Gefahr für sie heraufbeschwören. Erst als zwei entfernte Verwandte ihn in ihre Obhut nehmen und Ellis selbst die Absicht ausspricht, die beiden ältlichen Frauen in sein Haus aufzunehmen und sie ihn damit in sicherer Pflege weiß, fühlt sie sich jeder weiteren Verantwortung ihm gegenüber entbunden; sie verläßt das Londoner Haus, das für sie zum Gefängnis geworden war, und entflieht mit Benjamin Herries.

Mit Benjamin ist sie durch ihre romantische Veranlagung, durch den Geist in ihr, der mit der engen Welt der Herries in Fehde liegt, innerlichst verbunden. Benjamin ist in jeder Hinsicht der genaue Gegenpol zu Ellis. Von Jugend an hat er erkannt, daß er anders ist als die Durchschnittsmenschen, daß es ihm schwer fällt, den bestehenden Vorschriften sich unterzuordnen und daß die Vorstellung, die er sich über das Leben gebildet hat, völlig abweicht von der Auffassung der großen Masse. Das tragische Ende seines Vaters John, das ihm schon als Knaben bekannt wird, kann ihn nicht niederdrücken, obwohl er weiß, daß er dasselbe romantische Erbe übernommen hat, das seinem Vater zum Verderben wurde. Darin unterscheidet er sich von seinem Vater und dadurch entgeht er auch dessen Schicksal, daß er ohne Furcht sein ungewöhnliches Los auf sich nimmt, sogar stolz ist auf sein Anderssein und sich nicht davor scheut, das Mißfallen der normal denkenden Menschen zu erregen. (Vgl. F 707.) Sein starkes Unabhängigkeitsbestreben und seine streitbare Oppositionslust schalten die nachteiligen Folgeerscheinungen des romantischen Erbes aus. Deshalb behauptet er die ihm eigene, unbekümmerte romantische Lebensweise gegen die mißbilligenden Urteile der Familie und auch gegen schwere Enttäuschungen, die trotz ihrer schmerzlichen Begleiterscheinungen ihn nicht umstimmen und noch weniger zur Verzweiflung treiben können. Diese seelische Hartnäckigkeit und Widerstandskraft bildet das feste Grundgefüge seines Wesens und gibt den übrigen auseinanderstrebenden Charaktereigenschaften den nötigen Rückhalt. Die widerspruchsvollsten Neigungen treffen in ihm aufeinander; er ist „compounded of stiff incongruities—proud and yet humble, faithful and yet most unfaithful, wandering but steadfast . . .“ (V. 170.) Er ist stolz den sich „normal“ rühmenden Herries gegenüber, die er verachtet, weil sie nichts vom Leben wissen, weil sie in ihrer kurzsichtigen Beschränktheit nicht mehr begreifen können, als was unmittelbar vor ihnen liegt; und doch ist er auch bescheiden, da die Größe und die Wunder des Lebens, die Schönheit der gewaltigen Natur in seinem empfänglichen Gemüte Gefühle wachrufen, die alle kleinlichen Empfindungen völlig ausschalten. Die Liebe zu Vanessa ist der edelste und tiefste Inhalt seines Lebens; durch sie werden alle wertvollen und guten Seiten seines Charakters geweckt. (Vgl. V. 52.) Er hatte sich mit ihr verlobt, da er wußte, daß er nur mit ihr zusammen ein gemäßigtes und geregeltes Leben führen könnte und da auch Vanessa in der Liebe zu ihm die Erfüllung ihres Wesens zu finden glaubte. (Vgl. V. 134.) Sie hatten ihre Verlobung geheim gehalten und sich versprochen, zwei Jahre zu warten, bis die Zeit für eine Verbindung reif sei, da er die Gefahren seiner „wild side“ kennt und Vanessa nicht an sich binden möchte, bevor er nicht gelernt hat, seiner Leidenschaften und Schwächen Herr zu werden. Die Wartezeit wird ihm aber zum Verhängnis. Der heiße, in ihm stets mächtige Drang, das ganze Leben zu erfassen und auszuschöpfen, sein rastloses, ungebändigtes Abenteurerblut reißen ihn in jedes Abenteuer hinein. Er kann sich nicht beherrschen; bedenkenlos mischt er sich in die Gesellschaft gleichgesinnter, verwegener Menschen, gibt

sich zügellos dem Genusse des Augenblicks hin und lädt dadurch eine Schuld auf sich, die sein weiteres Leben maßgebend beeinflußt. Sein Fehltritt zwingt ihn zu einer Heirat mit Marion Halliday, die er nicht liebt, zu der er nur eine körperliche Zuneigung empfindet. Vanessa, die geduldig auf seine Rückkehr gewartet hatte, gibt jetzt erst Ellis die gewünschte Zusage, nachdem sie vorher wiederholt seine Anträge zurückgewiesen hatte. Die auf bequemer Sicherheit beruhende Familienatmosphäre wird ihr bald unerträglich; aber erst als Ellis ihre Hilfe nicht mehr benötigt und Benjamin, von seiner Frau verlassen, der ungern übernommenen Verpflichtung wieder entbunden ist, entschließt sie sich zur Flucht. In Cumberland verbringen sie die glücklichste Zeit ihres Lebens; in der Liebe zueinander finden sie beide den Ausgleich aller Spannungen, wie schon vor ihnen Rogue Herris und Mirabell. Doch als Vanessa durch einen Brief erfährt, daß Ellis ihres Beistandes wieder dringend bedarf, ist sie ohne Zaudern bereit, selbst auf dieses große Liebesglück zu verzichten; sie kehrt nach London zurück, um dort an der Seite des hilflosen Mannes ihre schwere Pflicht zu erfüllen. Dieses heroische Opfer adelt ihr Leben, dieser bedingungslose Sieg über alles selbstsüchtige Wollen zeigt die Größe ihrer Seele. Benjamin kann zunächst ihren Schritt nicht verstehen, er ist aber stark genug, die neue schmerzliche Trennung von ihr zu ertragen. Er durchzieht wieder rastlos und ohne ein bestimmtes Ziel die Welt, nur allein von seinem ungezügelten Hang nach Abenteuern und seiner Sehnsucht nach Schönheit und Lebenserfülltheit vorwärts getrieben. Nach Vanessas Tod und nachdem er mit den Jahren gelernt hat, seine innere Unruhe und seinen wilden Lebenshunger zu beherrschen, kehrt er nach Cumberland zurück und begibt sich in das weltabgekehrte Tal, wo einst vor 200 Jahren sein ihm so ähnlicher Vorfahre Rogue Herries die Familie gegründet hatte. Inmitten der Natur, zu der er stets die tiefste Anhänglichkeit sich bewahrt hatte, auch wenn er ihr oft den Rücken gekehrt und in ferne Länder gezogen war, hier in Cumberland beschließt er sein Leben in stillem und dankbarem Gedenken an Vanessa, die er immer ebenso treu geliebt, ob ihm an ihrer Seite höchstes Glück vergönnt war oder ob ihn sein Abenteurerblut zu unstetem Wandern in die Welt getrieben hatte. Die Liebe zu Vanessa und die Liebe zu Cumberland waren die Ruhepunkte seines rastlosen Lebens, das reich und erfüllt war, weil er genug Stärke und Mut besessen hatte, seinen eigenen Weg zu gehen.

Die Familie, zu deren einseitiger realistischer Lebenshaltung er immer in schroffem Gegensatz gestanden hatte, ist über das ganze Land verbreitet und hat sich in allen Lebensbezirken eine angesehene und machtvolle Position erobert; er war der letzte Vertreter der romantisch veranlagten Familienangehörigen, die immer wieder im Laufe ihrer 200jährigen Geschichte aufgetaucht waren und von den anderen ebenso gefürchtet wie gehaßt wurden, weil durch ihr seltsames Wesen und unvernünftiges Verhalten die „Burg des gesunden Menschenverstandes" der Herries gefährdet worden war. Jetzt, wo Benjamin, der letzte geistesverwandte Nachkomme des Rogue Herries, sich in ein abgelegenes Tal im Norden des Landes zurückgezogen hat, ist die auf dem festen Boden der Wirklichkeit gegründete Familientradition nicht länger mehr bedroht. Mit Benjamins Rückkehr nach Cumberland schließt die Herries-Saga ab. „Not only was he alone now, but the romantic history of the Herries family was closed and finished." (V. 820.)

Personenbeschreibung. Charakteristik der Einzelpersonen. Bedeutung des Charakters.

Die Familiengeschichte der Herries stellt sich dar als eine Folge von Einzelschicksalen, in denen das gleiche Lebensproblem sich auswirkt. Die ereignisreiche Handlung der vier Romane hat als Rückgrat den Kampf der beiden entgegengesetzten Lebenshaltungen. Immer wieder entsteht im Laufe der Zeiten in den verschiedenen Generationen derselbe Konflikt, der stets durch das gleiche Grunderlebnis hervorgerufen wird. Verschieden ist nur die Art, wie das Erlebnis im Innern der davon erfaßten Menschen sich auswirkt, wie der Konflikt nach außen hin sich kundgibt und in welchem Rahmen er sich abspielt. Die Form, in der das Erlebnis sich darbietet, ist also abhängig von Charakter und Umwelt, sie wandelt sich auf Grund der verschiedenen Erlebnisweisen der Personen und der verschiedenen Lebensbedingungen, in denen sie sich befinden und mit denen sie sich auseinanderzusetzen haben. Diese Lebensbedingungen sind selbst wieder zum Teil durch den besonderen Charakter der handelnden Personen veranlaßt, zum Teil sind sie unabhängig von ihm. Die in den verschiedenen Generationen sich ändernden Zeitverhältnisse, die momentane Situation und die daran sich knüpfenden Zeitprobleme, der Schauplatz des Geschehens und die aktive oder passive Rolle der Mitspieler sind mehr oder minder nebensächlich. Das „Milieu" kann die Lebensschicksale nicht maßgebend beeinflussen, es ist erst in zweiter Hinsicht wichtig für das Verhalten der Menschen; ausschlaggebend ist stets ihr Charakter; so wie die Menschen sind, so erleben sie die Welt, so treffen sie ihre Entscheidungen, so gestaltet sich darum auch ihr Leben. Noch stärker als in den früheren Romanen tritt in der Herries-Saga die Tatsache hervor, daß der Charakter eines Menschen sein Schicksal bedeutet. Im Handlungsverlauf zeigt sich die primäre Bedeutung des Charakters. Was zunächst in den Ereignissen und im Leben der Menschen auf Zufall oder auf unverschuldetes Schicksal hinzuweisen scheint, war doch letzten Endes verursacht durch den Menschen selbst, war bedingt durch die Fähigkeit oder Unfähigkeit des Menschen, das Ereignis zu seinen Gunsten zu wenden, die Situation zu meistern oder ihr zu unterliegen[73]).

Diese Auffassung führt den Verfasser dazu, die Charaktereigenschaften seiner Personen eingehend und eindeutig zu fixieren. Bei der fast unübersehbaren Anzahl der in der Herries-Saga auftretenden Menschen ist es erstaunlich, daß die einzelnen Personen in ihrer Individualität so einmalig gezeichnet sind, daß sie sich alle klar voneinander abheben. Das typische Verhalten dem Lebensproblem gegenüber erlaubt es, gewisse Gruppen aufzustellen, in denen sich Menschen ähnlicher Geisteshaltung enger zusammenschließen lassen. Aber in diesen Gruppen sind zwischen den einzelnen Menschen deutliche Unterschiede des Charakters festzustellen, so daß die Menschen in ihrer Eigenpersönlichkeit unangetastet vor uns stehen. Das Bestreben, gewisse Typen der Weltanschauung zu kennzeichnen, führt leicht dazu, nur das Gemeinsame zu unterstreichen, wodurch die Menschendarstellung ins Schablonenhafte abzugleiten droht. In den früheren Romanen, vor allem in den Anfangswerken, konnte Walpole dieser Gefahr nicht entgehen; in der H-S dagegen, und schon in den ihr unmittelbar vorhergehenden Romanen, hat er es verstanden, neben

---

[73]) An vielen Stellen der Romane wird auf diese ausschlaggebende Bedeutung des Charakters hingewiesen. Vgl. R. 158, J. 140, F. 49, F. 363, V. 572, V. 599.

dem Typischen, dem Allgemeinen auch das Trennende, das einmalige im Wesen der Personen festzustellen und dadurch ihrem individuellen Sein voll gerecht zu werden[74]).

Viele Züge einzelner Figuren der früheren Romane sind in verschiedenen Personen der H-S wieder zu erkennen; sie scheinen gewissermaßen Vorstudien gewesen zu sein, für die ausführlichere und vollendetere Darstellung in den späteren Gestalten. Die früheren Personen verlieren durch einen solchen Vergleich nicht unbedingt an Glaubwürdigkeit; sie sind nur nicht so komplex gestaltet und sind hauptsächlich Repräsentanten einer bestimmten Idee, deren Auswirkungen der Verfasser an ihnen aufzeigen wollte, während die Personen der H-S zwar auch Vertreter einer typischen Lebenshaltung sind, daneben oder besser darüber hinaus aber ein Leben führen, das sich nicht einspannen läßt in den Dienst einer thematischen Absicht des Erzählers; sie scheinen unabhängig zu sein vom Wollen des Autors. Sie sind nicht erfunden, um die Richtigkeit einer bestimmten These zu beweisen; sie sind vielmehr selbständig und existieren völlig frei von vorgefaßten Gedankengängen ihres Schöpfers. Zwangsläufig beweisen sie durch ihr Verhalten die Richtigkeit einer Idee, so wie das Leben selbst nach gewissen immanenten Gesetzen verläuft, die der aufmerksame Beobachter erkennen und ablesen kann, ohne aber irgendwie eingreifen und etwas daran ändern zu können. Diese Menschen sind vom beobachtenden Verfasser entdeckt, dem Leben abgelauscht; sie sind darum lebensecht, spontan in ihren Handlungen; ihr Schicksal ist notwendig, weil es nach Gesetzen verläuft, die nicht vom Verfasser gemacht, sondern vom Leben selbst vorgeschrieben sind.

In der H-S hat Hugh Walpole das selbst erfüllt, was er in seinen literar-kritischen Werken von dem Roman-Schriftsteller gefordert und an Trollope, Joseph Conrad und Dostojewskij bewundert hatte. Im modernen englischen Roman vermißt er lebensechte Charakterschilderung, die nach seiner Ansicht zu den unentbehrlichen Bestandteilen eines Romans gehört. An Joseph Conrad bewundert er, was er mit Dostojewskij gemeinsam hat: „. . . this thrilling pursuit of the lives, the hearts, the minutest details of his characters . . . their realism they find together in the hearts of men." Conrad und Dostojewskij suchen nicht an den Personen ihrer Schöpfung die Richtigkeit irgend einer Idee zu erweisen; „They have, both of them, created characters simply because characters demanded to be created." Der englische Romanschriftsteller soll an ihnen das lernen, was ihm fehlt: Die Kunst, lebendige Menschen in schöpferischer Intuition erstehen zu lassen, sie aus reinem Schaffenseifer zu gestalten und keine Absicht damit zu verbinden. An Conrad's „zest of creation" soll der Engländer erkennen, „what it is to feel, in the novel, the power behind the novelist, to be ourselves in the grip of a force that is not afraid of romance nor ashamed of realism, that cares for life as life." (H. W., Joseph Conrad, S. 114/16. Vgl. S. 58; vgl. H. W., Trollope, S. 79 und H. W., A Letter, S. 21 und 50. Vgl. H. W., English Novel, S. 6.)

---

[74]) Die folgenden Feststellungen gelten auch für die Romane „Cathedral", „Wintersmoon", „Hans Frost", deren Gestalt viele Gemeinsamkeiten mit der H-S aufweist, obwohl erst hier die vollkommenere Form vorliegt.

Ueber die Herries-Saga und die Kunst der Personenschilderung, die darin zu erkennen ist, bemerkt Karl Arns, Literatur und Leben im heutigen England, Leipzig 1933. S. 27/28: „Auch Judith Paris ist eine der großen Gestalten des englischen Romans wie Sheila Kaye-Smiths „Joanna Godden" . . . Walpole kennt seine Charaktere bis zum letzten Pulsschlag; seine Menschen existieren nicht, um eine Theorie zu beweisen, sie führen ein kraftvolles Eigenleben." Vgl. S. 65 dieser Arbeit.

Walpole hat von seinen Vorbildern gelernt. Was er an Conrad bewundert, können wir bei ihm selbst antreffen. Er verbindet in seiner Kunst der Menschenschilderung in gleichem Maße „romance" und „realism". Was er als eine allgemeine Tatsache aufgestellt hat, gilt ganz besonders von ihm selbst: „It is not so true that novelists reveal their own personalities in their creations as that they place those creations in an atmosphere peculiar to their own individuality." Diese „Atmosphäre" setzt sich in seinen Romanen aus realistischen und romantischen Elementen zusammen. Aber erst die Personen der H-S führen außerdem noch ein von ihrem Schöpfer, von seiner Erlebniswelt unabhängiges Leben und gehören jener unpersönlichen Kunstwelt an, wo der Dichter Werkzeug ist, wo er benutzt wird „as a medium for the creation of figures greater than he knows." (H. W., Trollope, S. 169/70). Auf diesem unpersönlichen, absichtslosen Verhältnis des Autors zu den Gestalten seiner Phantasie beruht „the final value of the novelist as artist." In der H-S hat Walpole diese reine künstlerische Leistung hervorgebracht. Hier schildert er Menschen, die dem mannigfaltigen Leben entnommen sind und von ihm in ihrer ganzen vielseitigen, oft widerspruchsvollen Persönlichkeit erfaßt werden; ihr Verhalten und Schicksal richtet sich nach zwangsläufigen Gesetzen, wie sie im Leben wirksam sind; ihre vielfach variierten Erlebnisse tragen nur die eine gemeinsame Grundstimmung, die auch dem lebendigen Leben, dem „real life" zugrunde liegt, da sie aus dem ewigen Gegensatz zwischen Irdischem und Ueberirdischem, zwischen Rationalem und Irrationalem geboren ist.

Beschreibung der äußeren Erscheinung der Personen.

Die realistische Seite im Kunstschaffen Walpoles, sein Wunsch, die real gegebenen Erscheinungen und Bedingungen der Welt aufzunehmen, sich ihnen anzugleichen, sie zu verwerten, hat bei der Menschendarstellung zur Folge, daß er zunächst bemüht ist, das Aeußere, das rein physisch-materielle Sein der Menschen bis ins Einzelne und unwichtig Erscheinende zu verfolgen, ihre körperliche Erscheinung möglichst wirklichkeitsgetreu zu gestalten und lebendig erstehen zu lassen. In allen Romanen tritt dieses Bestreben auffällig hervor, aber erst in der H-S hat er in der Beschreibung der äußeren Gestalt die knappste, klarste und daher eindrucksvollste Formulierung gefunden. Den Hauptpersonen wendet sich dabei natürlicherweise sein Hauptaugenmerk zu. Die äußeren Merkmale ihrer Erscheinung werden meist schon bei ihrem ersten Auftreten eingehend beschrieben; einzelne besonders auffallende Kennzeichen in Aussehen, Kleidung oder Gebaren werden dabei gleichzeitig als Mittel indirekter Charakteristik verwendet. Als Beispiel möge eine Beschreibung der elfjährigen Judith dienen: „She was, in fact, no beauty, but there was very much character in her bright and challenging eyes, the resoluteness of her mouth. When she smiled she could be winning. She could also look exceedingly impertinent, and, when angry, with her red hair, her pale face, and perfectly balanced, lightly swinging body, she could seem a flying fury. She had tiny tiny hands and feet; . . She was dressed in . . . She had, from the first, that gift of being as clean and spotless in all her circumstances as . . ."[75]). Die Eigenschaften, die später ihr Handeln bestimmen, das Eigenwillige, Resolute ihres Charakters sind

[75]) J. 15/6. Vgl. ähnliche Beschreibungen für andere Personen: R. 465, J. 367, J. 475, J. 347, J. 44, F. 9/10, F. 11, V. 43.

hier schon im Keime vorhanden[76]). Durch die klare, zusammenfassende Beschreibung des Aeußeren prägt sich ein unverwischbares, anschauliches Gesamtbild der Person ein und haftet während des ganzen Verlaufs der Handlung im Gedächtnis. Die Personen des Romans werden so schon rein äußerlich dem Leser nahe gerückt, indem es ihm von Anfang an leicht gemacht wird, sich eine klare Vorstellung ihres Aussehens zu machen; er braucht sich die einzelnen Merkmale nicht erst aus weit auseinanderliegenden Angaben zusammenstellen.

Direkte Charakteristik:

Ebenso wird das Grundgefüge des Charakters gleich von vornherein eindeutig dargelegt; die Eigenschaften, die schon in der Jugend hervortreten — und zwar sind es immer die ausschlaggebenden Eigenschaften — werden vom Erzähler in direkter Charakteristik klar herausgestellt. Eine ausführliche Charakteristik des jungen Adam wird z. B. noch einmal kurz zusammengefaßt: „On the whole, his independence, his loyalty, his taciturnity and his courage were at present his strongest characteristics." (F. 10.) Dieses Verfahren, die Haupteigenschaften direkt aufzuzählen, wirkt oft sehr grob und allzu deutlich, es ist künstlerisch nicht sehr eindrucksvoll, ist fast wissenschaftlich zu nennen, da es in trockener Sachlichkeit bestimmte Tatsachen registriert und den Eindruck erweckt, als sei ein Leitsatz aufgestellt, aus dem alles übrige sich folgerichtig weiter entwickelt, als sei ein Rezept vorgeschrieben, nach dem dann die weitere Behandlung sich richten wird. Bei dem Umfang der Romane und der Vielzahl der Personen ist die Methode aber zweckmäßig; Unklarheiten werden dadurch vermieden, die grundlegenden Charakterzüge der wichtigsten Personen sind unmißverständlich festgehalten. Der gleiche Grund — Rücksichtnahme auf den Leser — ist die Veranlassung, daß solche genauen direkten Beschreibungen zu Anfang eines Romans wiederholt werden, wenn die Person schon im vorhergehenden Roman beschrieben worden war[77]). Jeder der vier Einzelromane der Saga soll ein geschlossenes Werk und für sich verständlich sein; deshalb müssen Tatsachen, die vorher schon erwähnt wurden und wichtig für das Verständnis sind, im späteren Roman wieder eingeflochten werden.

Außer diesen einführenden, ausführlichen Beschreibungen finden sich an vielen Stellen kurze, direkte Beschreibungen der Personen, durch die zugleich ihr Aeußeres geschildert und ihr Verhalten bei einer bestimmten Gelegenheit deutlich motiviert wird. Die Tatsache, daß die betreffende Eigenschaft das ganze Leben hindurch Gültigkeit besitzt, wird dann meist noch besonders unterstrichen durch verallgemeinernde Wendungen wie always, again and again, ever u. a., die Dauer und Unveränderlichkeit ausdrücken. Ganz ausgeprägt und verstärkt z. B. an folgender Stelle über John: „As always, in any situation, now or ever, he stood his ground"[78]). In knapper Formulierung werfen diese Feststellungen ein schlagartiges Licht auf die Situation und erhellen den tieferen Zusammenhang zwischen Charakter und Verhalten. Sobald sie aber zu sehr ins Breite laufen, wirken sie

[76]) Darin unterscheidet sich Walpole von vielen zeitgenössischen Schriftstellern. Rose Macaulay nimmt als Motto ihres Werkes „Keeping up Appearances": „She has no fixed character. No girl has. Nobody has . . ." — Bei Walpole steht der Charakter fest. Die Seelenverfassung ist allerdings Wandlungen unterworfen. Aber auch hier ist die Klärung durch den Charakter bedingt.

[77]) Z. B. über John: J. 347 und F. 11; Francis II: R. 465 und J. 142; Judith: J. 15 und F. 71 Meist im wesentlichen gleichen Inhalts, nur in der Zusammenstellung der Eigenschaften und im Wortlaut verschieden.

[78]) J. 348; vgl. J. 87, 89, 98, 204, 207, 268, 333, 424; F. 187, 257, 381, 647, 750, 804.

durch ihre kategorische Trockenheit störend, vor allem, wenn der Vorgang auch ohne sie verständlich ist. Auf den Zwiespalt im Charakter der Menschen, der zu einem fortwährenden Konflikt zwischen romantischen Neigungen und realistischen Notwendigkeiten führt, wird stets aufs neue aufmerksam gemacht. In antithetischer Satzfügung werden die beiden Möglichkeiten einander schroff gegenübergestellt. Z. B. über Judith, die Neigung zu einem romantischen Abenteurerdasein verspürt: „Half of her — the finer, truer, more happy and fortunate half . . . was so. But the other half was proper, managing, material, straight-seeing Herries“[79]). Diese häufig wiederkehrenden direkten Kennzeichnungen des gleichen Sachverhalts, die den Anschein erwecken, als rechne der Erzähler mit der Vergeßlichkeit oder dem Unverständnis des Lesers, sind meist entbehrlich und nicht sehr wirkungsvoll. Stellt man an den Roman die Forderung, in verdichteter, künstlerischer Gestalt ein Abbild des Lebens zu zeichnen, dann darf der Dichter, der von der Problematik des Lebens überzeugt ist, seine Auffassung und eventuelle Lösung im Roman kundtun; er wird es aber vermeiden müssen, durch eine unverschleierte, aufdringliche Darstellung seine Absicht allzu deutlich erkennen zu lassen, da sonst die künstlerische Wirkung, die doch mehr auf unbewußten als bewußten Empfindungen beruht, Einbuße erleidet. Die breite Aufzählung der auf dem inneren Zwiespalt beruhenden entgegengesetzten Charaktereigenschaften inmitten der Erzählung hemmt auch den vorwärtsstrebenden Fluß des Geschehens.

Antithetische Gestaltungsweise.

Künstlerisch wirkungsvoll sind dagegen die Stellen, wo solche antithetisch formulierten Charakteristiken einem wichtigen Ereignisse vorausgesetzt werden, da durch sie das Wesen des Menschen klar herausgestellt wird und da ihr Spannungsgehalt das Interesse an den kommenden Ereignissen erhöht. Sie sind sehr häufig; sie erfassen einen Sachverhalt in schärfster und knappster Form, klären ihn durch eine eindeutige Gegenüberstellung von Tatsachen und tragen durch ihre klare, kontrastreiche Formulierung ein starkes Spannungselement in die Situation hinein. Die Antithesen geben dem Sprachstil Hugh Walpoles ein dramatisches Gepräge; sie sind bedingt durch das Grunderlebnis, durch die Auffassung des Verfassers vom Wirken entgegengesetzter Kräfte im Leben des Menschen. Dieses antithetische Stilprinzip kommt schon in der bei ihm beliebten substantivischen Zweiform zur Geltung. Ein Beispiel unter vielen: Ueber Judith: „her character with its odd mixture of fiery temper and great patience, of humour and seriousness, of youth and old wisdom, half a lady, half anything but lady, her character . . . . being both so strange and yet so ordinary.“ (J. 341; vgl. R. 399.)

Kontrastfiguren.

Besonders oft findet sich dieses Stilmittel bei der Gegenüberstellung der beiden Menschentypen, des romantisch fühlenden und des realistisch eingestellten Menschen. Der Gegensatz zwischen „romance“ und „realism“ wirkt sich ja nicht nur im Innern der Menschen, sondern ebensosehr im Verhältnis der Menschen zueinander aus. Der

[79]) Vgl. noch viele andere ähnliche Stellen: J. 167, 199, 255, 341, 416, 419/20, 339; F. 7. 253, 450, 504, 703. Vgl. eine entsprechende, allzu deutliche Stelle in „Maradick“: „There were two Emily Maradicks. That was his great discovery, just of course as there were two James Maradicks.“ S. 350 — dies ist auch Walpoles „große Entdeckung“!

Gegensatz der inneren Haltung verrät sich schon im Aeußern der Personen: „They made a strange contrast, Ellis, long-nosed, pale-faced, grave, in his official dark clothes; Benjie, long-nosed, brown-faced, in a long brown sack-coat and a dark red tie caught with a gold ring." Im Satzbau bewirkt die Antithese eine übersichtliche, streng gegliederte Folge des Gedankenganges, durch die deutliche Abgrenzung des gegensätzlichen Inhalts eine schroffe Zweiteilung und dadurch ein dramatisches Auf und Ab im Rhythmus: „She (Judith) wanted power because of people, he (David) wanted it because of things." (J. 61; vgl. R. 389: Francis-David.) Einprägsam und in schroffster Kontrastwirkung erscheint der antithetische Satz in der Form, daß der wesentliche Gedanke mit denselben Wörtern wiederholt und dann der Gegensatz in der Negation erfaßt wird: „a breach between himself (Benjamin) and Ellis. Ellis so solemn, and proper, and himself-well, not so solemn and proper!" (F. 805.)

Die Kontraststellung der beiden extremen Gesinnungen ist ein Grundmerkmal von Walpoles Gestaltungsweise. Er liebt es, die beiden Menschentypen betont nahe aneinanderzurücken. Schon die Tatsache, daß die entgegengesetzten Naturen im engen Umkreis derselben Familie aufeinandertreffen, verstärkt den Spannungsgehalt der Handlung. Eine geheime Anziehungskraft zwingt die feindlichen Verwandten immer wieder zueinander und damit zu neuen Auseinandersetzungen. Wie in der Physik positive und negative Pole sich anziehen und durch das Zusammentreffen ihre Spannungsenergie entladen, so drängt es den einen Pol der Weltanschauung zum andern, so kommt es durch den Zusammenstoß beider zur Lösung der Spannung. Aber schon bevor die Handlung eingesetzt hat, bevor der Konflikt zum Ausbruch kommen konnte, wird durch die antithetische Gruppierung der Personen der in dem Gegensatz der Charaktere vorhandene Konfliktstoff aufgezeigt und dadurch schon mit der einführenden Charakteristik ein Spannungselement in den Roman hineingetragen.

Solche Kontrastfiguren treten in allen Romanen auf; besonders auffallend: Archdeacon Brandon — derKünstler Davray („Cathedral"); Harmer John — Samuel Hogg; Osmund — Pengelly („Circus"); Semyonov — Trenchard („Forest"); Semyonov — Markovitch („City"); Ruth Frost — Nathalie Swan („Hans Frost"); Janet — Rosalind („Wintersmoon"); Katherine — Millicent („Mirror"). Was für die einzelnen Personen gilt, muß auch für die Gegenüberstellung in solchen Kontrastgruppen festgestellt werden. In den früheren Romanen erscheint der Kontrast dem Prinzip gegensätzlicher Kräfte zuliebe ausgedacht zu sein. In der H-S, wo solche feindlichen Paare sehr häufig anzutreffen sind, entsteht der Kontrast, wie im natürlichen Leben, zwangsläufig aus dem Charakter der Menschen. Nicht der Verfasser beweist das Prinzip an seinen Gestalten, sondern die von ihm dem Leben nachgezeichneten Menschen beweisen es durch ihr Verhalten. In Gegensatz stehen: Rogue Herries — seine Brüder Pomfret und Harcourt: Francis II — seine Brüder William und Walter; John — Uhland; Benjamin — Ellis; Judith — Jennifer und Walter. Dieser Gegensatz ist unvermeidlich, da ihre Charaktere kein anderes Verhältnis zwischen ihnen zulassen, er ist aber auch naturnotwendig, weil sie selbst lebenswahr gestaltete Menschen sind, was bei den Personen der früheren Romane nicht immer zutrifft. Im Grunde steht jeder der einzelnen romantischen Helden der Saga von Anbeginn im schroffen Gegensatz zur Familie, deren realistische Einstellung vertreten wird durch ein

typisches Mitglied, durch Menschen wie Walter, William oder Ellis[80]). Wie diese anfängliche Kontraststellung im Verlaufe der Handlung sich abwandelt, ob sie dauernd beibehalten wird oder sich mildert und schließlich aufgegeben wird, hängt wiederum von dem Charakter der Hauptpersonen ab. Die Ausgangsstellung ist jedenfalls immer durch den gleichen Gegensatz gekennzeichnet und hauptsächlich durch direkte Charakteristik festgelegt.

Selbstcharakteristik.

Mit der Charakterdarstellung durch den Erzähler steht die Selbstcharakteristik und die Charakterbeurteilung durch die Mitmenschen in engem Zusammenhang. Die Menschen Walpoles lieben es, den eigenen Charakter oder den ihrer Mitmenschen zu analysieren. Vor allem sind es die romantisch veranlagten Personen, die ständig über ihre Veranlagung und deren Folgen nachgrübeln. Durch Wiedergabe ihrer Gedanken, durch Darstellung im Monolog oder im Dialog werden diese Bemühungen, die Ergebnisse ihrer Selbsterkenntnis übermittelt. Wenn dadurch nur die direkte Charakteristik ersetzt werden soll, wenn also der Verfasser seine Personen offensichtlich als Sprachrohr eigener Gedanken benutzt, ist der künstlerische Wert sehr gering. In den Anfangsromanen ist dies häufig festzustellen. Aber auch noch in der H-S ist diese Gefahr nicht immer vermieden worden. Zu oft und zu auffallend treffen vor allem die Romantiker unter den Herries die Feststellung des Gegensatzes in der Familie und kommen in ihrer Selbstcharakteristik zu den gleichen Ergebnissen, die oft noch nicht einmal im Wortlaut sehr voneinander abweichen. Ein Gespräch zwischen Francis und Mirabell gipfelt z. B. in derselben Verallgemeinerung wie ein inhaltlich ähnliches Gespräch zwischen Adam und Vanessa. Nachdem der Gegensatz zwischen Romantikern und Realisten innerhalb der Familie von ihnen besprochen worden ist, erklärt Francis: „There have to be both in the world." (R 407.) Adam kommt viele Jahre später zu dem gleichen Ergebnis: „Two halves of the whole. Life isn't complete without both of us." (V 153.) Hier läßt der Verfasser deutlich seine eigenen Gedanken von den Personen des Romans aussprechen. Wenn der Anlaß zu solchen Ueberlegungen gegeben ist, wenn sie aus der Augenblickstimmung heraus geboren sind und in ihrer Formulierung der jeweilig veränderten Situation, der Besonderheit der Personen Rechnung tragen und so unauffällig erscheinen, sind sie auch künstlerisch wirkungsvoll. Wenn z. B. Uhland in seinem Tagebuch den Gedanken ausspricht, daß das unglückliche Schicksal vieler Familienmitglieder durch eine einseitige und extreme Lebenshaltung verursacht ist und den Gegensatz in der Familie auch verallgemeinernd charakterisiert, so ist damit sicher eine Erkenntnis des Verfassers ausgesprochen. Diese Tatsache fällt aber zunächst nicht auf, da der Gedanke ganz im Sinne Uhlands formuliert, von seinem übertreibenden, zynischen Geiste getränkt ist: „. . . between too much money-bag on the one side and too much indecisive dreaming on the other, the way to Salvation is missed every time . . . Nothing but madness or death from over-eating which ever way you go." (F 401.)

[80]) Vgl. J. 501: Ueber Georges, Francis, Reuben: „They had all, in fact, been fighting Herries one way or another — if you took Herries for fact against fancy." Vgl. auch V. 142.

Indirekte Charakteristik.

Charakteristik durch Urteile der Mitmenschen.

Die Aussprüche der Mitmenschen, gleich ob sie in Briefen, Tagebüchern, im Gespräch oder sonstwie geäußert werden, sind ebenso sehr kennzeichnend für den Beurteiler wie für den Beurteilten. Cynthia schreibt in einem Brief über Benjamin: „But he's always a gentleman even if he hasn't always behaved like one." (V 562.) Sie kann Verständnis aufbringen für seinen ungewöhnlichen Charakter und unterscheidet sich dadurch vorteilhaft von der offiziellen Familienmeinung, die sich einig ist in ihrem ablehnenden Urteil über diesen romantischen Sonderling: „By this time it was generally admitted that Benjie was the Devil . . . It was time the family were rid of him". (V 397; vgl. V 309.)

Standpunktstechnik.

Durch die verschiedenen Urteile wird der Charakter eines Menschen von allen möglichen Seiten her beleuchtet und erscheint so in verschiedenstem Lichte. Bei der direkten Charakteristik ist der Standpunkt von vornherein unveränderlich; der Erzähler wird ein zu Anfangs gefaßtes Urteil nicht ohne Grund umgestoßen und, da für Walpole der Charakter feststeht, wird er ihn auch immer gleichbleibend beurteilen. Erst dadurch, daß er die verschieden gearteten Nebenmenschen ein Urteil abgeben läßt über den betreffenden Charakter, wird dieser verschiedenartig erfaßt und tritt so plastischer hervor, da er jetzt von stets anderem Standpunkt aus gesehen wird. Dies ist ein bei Walpole sehr beliebtes Stilmittel, das auch bei der Handlungsführung verwendet wird und sich hier darin äußert, daß er dasselbe Geschehen von verschiedenen Menschen berichten läßt. Da jeder von ihnen das Ereignis mit seinen Augen gesehen und auf seine Weise erlebt hat, wird der Vorgang vielseitig geschildert und gedeutet und tritt dadurch lebendiger und farbiger in Erscheinung, als wenn er nur einmal beschrieben worden wäre. Diese Standpunktstechnik, wie sie von Bernhard Fehr[81]) bezeichnet wird, berührt sich eng mit dem Prinzip der Häufung, da durch sie auch derselbe Gedanke in möglichst vielen Schattierungen abgewandelt, umfassender und schärfer zum Ausdruck gebracht wird.

Diese Charakterspiegelung im Urteil der Mitmenschen ist eine sehr häufige Erscheinung in allen Romanen; in der H-S werden dadurch vor allem alle Charaktereigenschaften der zwiespältig veranlagten Romantiker lebendig und wirksam erfaßt. Sie tritt schon in dem Beinamen zutage, der den von aller Welt mißverstandenen, gehaßten und gefürchteten Stammvater der Herries angeheftet wurde: Rogue Herries. Noch heftiger sind die abfälligen Urteile über seinen ihm so vielfach ähnlichen Nachkommen Benjamin. Mannigfaltig und widerspruchsvoll sind die Ansichten der Menschen, je nachdem wer ihn beurteilt und welche Seite seines komplexen Charakters gesehen wird. An einer Stelle werden gleich eine ganze Reihe sol-

---

[81]) B. Fehr („Die engl. Lit. d. 19. u. 20. Jhd., Berlin 1932, S. 423.) stellt diese Methode des „point de vue" bei Walpoles Rußlandromanen in der Handlungsführung fest und vergleicht sie mit der Erzählertechnik bei J. Conrad. „Seinem Beispiel ist Hugh Walpole gefolgt, der in „Forest" und „City" — bald den einen, bald den andern Mitspieler erzählen läßt." Vgl. a. a. O. S. 413. — Wie in dieser Arbeit nachgewiesen werden soll, liegt ihr aber ein allgemeines Stilprinzip zugrunde, das auch in der Charakteristik, in der Umweltschilderung und nicht nur in der Handlungsführung Geltung hat

cher Urteile zusammengetragen: „Benjamin Herries, rogue, good fellow, a „deep“ chap, a good-for-nothing, the kindest man in the country, the suddenest-tempered, „a man all by himself“ a jolly man, a vagabond, a wise man, a fool — just as your personal experience happened to be.“ (V 287; vgl. V 309.)

Bei dieser Art der Charakteristik herrscht der Wunsch nach einer umfassenden Deutung des Charakters durch Wiedergabe seiner Auswirkung bei den Mitmenschen vor. Diese Methode der indirekten Charakteristik wird in den Romanen Walpoles in vielfacher Form verwendet; sie ist künstlerisch wirkungsvoll, da sie unaufdringlich erscheint und die Charaktereigenschaften nicht so kategorisch festlegt wie die direkte Charakteristik.

Sie ist schon bei der Personenbeschreibung anzutreffen. Die äußere Erscheinung der Menschen — Gesichtszüge, Augen, Haar, Statur, Gang, Gesten, Gebärden, Gewohnheiten, Kleidung, Stimme, Sprechweise etc. — eine ganze Skala sinnfälliger Erscheinungsformen stehen dem Erzähler zur Verfügung, den Charakter eines Menschen durch sie zu kennzeichnen. Ueber Timothy Herries heißt es: „He was extremely sharp at catching character from face, voice and movement.“ (V 608.) Damit ist nur ein Bruchteil der vielen Möglichkeiten genannt, durch die Walpole den Charakter erschließt. Indem er die einzelnen Merkmale an einem Menschen aufzeigt, werden die wesentlichen, ins Auge springenden Kennzeichen seiner körperlichen Erscheinung hervorgehoben. Hierin kommt ganz deutlich der Realismus Walpoles, die ins Einzelne gehende, auf scharfer Beobachtungsgabe beruhende Gestaltungsweise zum Ausdruck.

Bei dem häufigen Vorkommen der indirekten Charakteristik können hier nur einige auffallende und kennzeichnende Beispiele angeführt werden. In den Anfangsromanen ist dabei das Bestreben, dem charakteristischen Merkmal eine Erläuterung anzufügen, ausgeprägter als in den späteren Romanen.

Der Augenausdruck wird fast bei jeder Personenbeschreibung ausdrücklich erwähnt; er ist das wichtigste Mittel dieser Art der Charakteristik. Findet sich an keiner anderen Stelle des äußeren Menschen ein Anhalt, durch den man seinen inneren Kern erraten könnte, dann ist doch fast immer das Auge der einzige untrügliche Wegweiser zum Verborgenen. In umständlicher Weise wird diese Feststellung in „Fortitude“ vom Erzähler getroffen, wie auch sonst in der ganzen Gestalt dieses Frühromans eine unübersichtliche Ausdrucksweise vorherrscht: „Stephen expressed nothing, consciously, with his body . . . he had no conception of the possibilities that it held as the expression of his soul. That soul was to be found, by those who cared for it, glancing from his eyes, struggling sometimes through the swift friendliness of his smile.“ (S. 241.) Derselbe Gedanke, daß das Auge Haupterkennungszeichen für die seelische Eigenart eines Menschen ist, wird in dem späteren Roman knapper und anschaulicher zum Ausdruck gebracht. Dadurch, daß er einer Person des Romans in den Mund gelegt ist, der diese Erkenntnis naturgemäß naheliegt, erscheint er außerdem noch in angebrachter, unauffälliger Form. Der Maler Madox Brown spricht zu Vanessa: „You have beautiful eyes . . . J always begin with the eyes you know. Paint the eyes of the central figure first and that gives tone to the picture.“ (V 96;. vgl. „Wintersmoon“ S. 246 und 353). Dasselbe Verfahren schlägt Walpole bei seinen dichterischen Porträts ein und hält dadurch den bestimmenden Grundzug im Wesen eines Menschen fest. Der Gegensatz zwischen den realistisch eingestellten und den romantisch fühlenden Menschen

ist ganz unzweideutig im Ausdruck ihrer Augen zu erfassen. Das Träumerische, Grüblerische, Tiefsinnige, auf ein fernes Ziel Gerichtete im Wesen der einseitigen Romantiker verrät sich im Blick ihrer Augen: Reuben: „kindly, large, wondering eyes" (J 79); Francis II: „pale austere face with the dreaming eyes" (J 16) (Vgl. John: F 135; Mirabell: R. 327.)

Die realistisch eingestellten Herries befassen sich nur mit sicheren praktischen Angelegenheiten; der Blick ihrer Augen zeigt diese Haltung an; William: „a severe, rather chilly eye that came from considering sums, additions, subtractions, multiplications for 65 years." (F 288; vgl. Walter: J 367; Uhland F 284.) Judith's „bright and challenging eyes" (J 15) zeugen schon bei der 11jährigen von einer jedem Widerstand trotzenden, wagemutigen Vitalität; bis in ihr hohes Alter hinein bewahrt sie sich diese unzerstörbare Energie. (Vgl. F 797; V 398, 738; F 641.)

In allen Romanen findet sich diese Verwendung des Augenausdrucks zur Charakteristik der Personen. In der H-S begnügt sich der Erzähler meist mit der Wiedergabe des äußeren Merkmals; nur in den häufigen, charakterisierenden Adjektiven oder durch Vergleiche wird die Beziehung zu dem inneren Sein der Menschen hergestellt, meist nur leise angedeutet. In den früheren Romanen fügt er dagegen oft noch eine ausführliche Ausdeutung bei, wodurch zwar Eindeutigkeit erreicht wird, aber auf Kosten der künstlerischen Wirkung. Daß die Augen den Gegensatz im Wesen der beiden Menschentypen hervortreten lassen, wurde schon in „Fortitude" ausgesprochen: Die Scheidewand, die den abenteuernden Dichter Peter Westcott von seinem philiströsen Schulfreund Bobby Galleon trennt, der so gar nichts geerbt hat von seinem genialen Vater, ist groß und unverrückbar; Bobbys Frau weiß, worin sich der krasse Unterschied der beiden am deutlichsten kundgibt: „She glanced from Peter's eyes to Bobby's. She smiled, for on an earlier day she had seen that same antithesis—the gulf that is fixed between Imagination and Reality—and had known its meaning." (S. 265/6.) Durch die unmittelbare Bloßlegung des eigentlichen Sachverhaltes wirkt diese Stelle plump im Vergleich zu den Stellen in der H-S, wo derselbe Gegensatz nur andeutend und darum auch eindrucksvoller und vielsagender erhellt wird.

Oft deutet die Farbe und Beschaffenheit des Haares sinnvoll einen Charakterzug des Menschen an. Besonders eindrucksvoll und künstlerisch wirksam wird durch die realistisch ausführliche und zugleich symbolisch bedeutungsvolle Beschreibung von Mirabells Haar unaufdringlich zu tieferem Sinnbezug aufgefordert. Francis sieht die Heimatlose zum erstenmal und wird sofort fasziniert von der ungewöhnlichen Erscheinung des seltsamen Kindes. In eigentümlichem Farbenkontrast hebt sich das flammend rote Haar von dem blassen Gesicht des Mädchens ab. Sein romantisches Empfinden wird durch das ungewöhnliche Wesen Mirabells, ihre seltsam berückende, unheimlich lebendige Art unwiderstehlich berührt und gefangen genommen. Im Blick der „strange grey eyes" erfährt er schon diese Wirkung, ganz stark erfühlt er sie, aber, ohne daß sein Verstand sich des Vorganges bewußt würde, beim Anblick ihres Haares: „. . . her hair fell almost to her tiny waist. Its colour was flame. Flame. Francis, incredulously smiling at his interest, repeated the word. Flame. As though her head were on fire." Zunächst rein realistisch beschreibend, setzt langsam und unvermerkt mit der Wiederholung die sinnbildliche Funktion ein. Zugleich realistisch alle Einzelheiten des Farben-

eindruckes erfassend, fährt die symbolische Beschreibung fort und vertieft den Sinn durch andeutende as though-Vergleiche, die noch in der Sphäre des wirklich Beobachteten verharren und doch in der Verlebendigung des Sichtbaren leise ein inneres Leben andeuten: „Flame smouldering, with a sudden movement of her little shoulders glancing in coloured shadow as though it were alive." Mit weiterer Ausführung der Farbenmetapher wird der sinnfällige Eindruck dem eigentlichen Sinne noch stärker angenähert durch Verben der Bewegung und durch das gefühlsstarke Farbenepitheton: „It sank into darkness as fire does, then lifted into amber and rolled about her head in smoky sombre red." Ausgelöst durch eine tatsächliche Bewegung erhöht sich der symbolische Gehalt des Eindrucks. Durch das Sinnbild hindurch wird der Sinn schon nahezu gegenwärtig, allein noch verdeckt durch ein schwaches, wenig hemmendes „seemed to", dessen Kraft beinahe völlig lahmgelegt wird durch die gehäuften, anschaulich wirkenden Bewegungsverben im Präsens, die durch die progressive Form und das Gefühlsadverb das lebendige, bewegte Innere fast greifbar nach außen kehren und vergegenwärtigen: „She pressed farther back against her mother, and the flame seemed to creep across the dress, to move, to stir, then to lie there, idly licking the dull stuff." (H. 153.) Unauffällig und gefühlsmäßig nahe ist so durch die symbolische Beschreibung des Haares ein Eindruck vom feurigen, lebendigen und auch gefährlichen Wesen Mirabells vermittelt, bevor sie irgendwie in der Handlung tätig in Erscheinung getreten ist. Später bestätigt sich dann, was hier erst unklar erahnt werden konnte: Die große, entscheidende Bedeutung dieses Mädchens im Leben Francis'. Und immer, wenn sie vom Erzähler erwähnt wird, ist ihr Haar wichtigstes Erkennungszeichen für ihr ungewöhnliches Wesen. (Vgl. R. 207.)

Ein auffallendes, ungewöhnliches Merkmal in der äußeren Erscheinung eines Menschen, das in Zusammenhang steht zu einem für ihn besonders kennzeichnenden Verhalten, ist indirekter Ausdruck seines Charakters. Bei einem Duell, das aus scheinbar unbedeutendem Anlaß stattfand, erhält Rogue Herrie eine breite und tiefe Narbe im Gesicht, die ihn für sein ganzes Leben zeichnet. Er hatte der Auseinandersetzung aus dem Wege gehen wollen, weil er kein neues Aufsehen erwecken möchte, nachdem er so schon manchen Skandal in der Familie verursacht hatte. Aber diese einsichtsvolle Ueberlegung hält nur einen kurzen Augenblick an; sein Stolz, sein ungezügeltes Temperament brechen gleich wieder durch; er kann es nicht über sich bringen, dem Andern das Feld zu überlassen. Das Duell ist so selbst wieder kennzeichnend „for what he himself in his very spirit was". (R. 162.) Desgleichen wird die Narbe zum sinnfälligen Ausdruck des leidenschaftlichen Teils seines Charakters, des Teils, der sein „wild life" verschuldet. Seine Frau Margaret erkennt den tieferen Zusammenhang: „He had called it a scratch, but from the first instant she had seen deeper than that, had known that here was something predestined." (R. 163.) Stets wenn seine äußere Erscheinung beschrieben wird, wird auch diese Narbe vermerkt und damit im Leser die Erinnerung an jenes Duell und seinen tieferen Sinn wachgerufen. (Vgl. R. 207, 273, 318.)

Wie hier ein auffallendes Merkmal, so geben oft kleinste und scheinbar unbedeutende Züge am Aeußeren eines Menschen ein sinnvolles Bild seines Innern. Selbst an der Farbe von Benjamins Krawatte demonstriert sich augenfällig die originelle Art dieses Abenteurers, für den die nüchtern eingestellten Menschen schnell einen passenden Namen gefunden haben: „His tie was generally a

deep red in colour and enclosed in a gold ring, and this colour with his dark skin gave him the nickname of „the little gipsy"". (V. 308 und 131.)

Wie sehr diese Art der indirekten Charakteristik in ihrer Verwendung durch den Erzähler sich von der Darstellung in den Frühwerken abhebt, kann am besten durch einen Vergleich mit dem Roman „Horse" erläutert werden, in dem gleich im ersten Kapitel dasselbe charakterisierende Motiv verwendet wurde. Robin Trojan, der innerlich noch nicht gefestigte, sentimental empfindende junge Stammhalter einer traditionsgebundenen, vornehmen Familie, ist noch in den auf äußere Etikette streng achtenden Konventionen seiner Klasse befangen. Er erwartet die Rückkehr seines jahrelang abwesenden Vaters und ist mühsam damit beschäftigt, die Form seiner Krawatte zu verbessern: „it was characteristic of him that . . . he was thinking a great deal more about his tie than about the approaching meeting". (S. 8.) Der junge Schriftsteller beherrscht noch nicht die feine Kunst der bloßen Andeutung und kann es sich nicht versagen, das, was er ausdrücken möchte, möglichst zweifelsfrei zu übermitteln. Noch aufdringlicher wirkt die übertriebene Wiederholung des gleichen unbedeutenden Umstandes im engen Raum desselben Kapitels. Es soll nicht nur das Oberflächliche, für tiefere Gefühle Unzugängliche im Verhalten Robins gegeißelt werden, vielmehr will der Verfasser die Lebensformen und die Denkweise einer beschränkt realistisch eingestellten Familie, ja des ganzen Standes, ins Lächerliche ziehen und so der Verurteilung des Lesers ausliefern; denn Robin „tried to twist his tie into a fitting Trojan shape; but it refused to behave as a well-educated tie should". Auf den Zusammenhang mit anderen ähnlichen gesellschaftlichen Vorschriften wird dann ausdrücklich aufmerksam gemacht: „With many people unpunctuality was a fault, with a Trojan it was a crime . . . one of those things, like . . . wearing a white tie with a short dinner-jacket- that marked a man . . . as some one outside the pale, an impossible man" (S. 9.) Derselbe Gedanke sollte ja auch durch Benjamins rote Zigeunerkrawatte vermittelt werden. Während aber dort der Erzähler das äußere Merkmal durch sich allein wirken läßt, stützt er es hier durch störende Ergänzungen und häuft es in übertriebenem Maße. Nach kurzer Zeit wird der gleiche Umstand nochmals vorgeführt: „Robin, still twisting uneasily at his tie." (S. 11) Auch Clare Trojan, die typische Vertreterin des Kastengeistes, soll charakterisiert werden: „„Robin, your tie is shocking. It looks as if it were made-up."" (S. 12.) Desgleichen verrät Garrett Trojan seine Einstellung, indem er ihr sekundiert: „„Robin, your tie is atrocious, . . . you had better change it."" (S. 14.) Und nachdem der lange abwesende Vater — wie nach dieser langatmigen Vorbereitung nicht anders zu erwarten — steif und gefühllos empfangen worden war, setzt Robin dem Ganzen die Krone auf: „Robin went up to his room to change his tie." (S. 18.) Die Krawatte ist den Trojans wichtiger als der Mensch; dadurch sollte die Lebensauffassung der Familie charakterisiert werden. Wie schon im Titel des Romans, im Familiennamen und der häufigen Anspielung auf den trojanischen Krieg das Thema des Romans zu offensichtlich bloßgelegt wird, so tritt auch hier gleich zu Anfang die Absicht des Verfassers zu deutlich hervor. Durch die eintönige Wiederholung des gleichen charakteristischen Umstandes leidet seine künstlerische, anschauliche Wirkung, das Interesse des Lesers wird abgestumpft, seiner Phantasie ist nichts zu tun aufgegeben, weil die erklärende Ausdeutung ihm das Verständnis zu leicht macht.

Aehnliche Feststellungen können auch für die indirekt charakterisierende Gestaltungsweise in den anderen Frühromanen getroffen werden. So wird z. B. in „Fortitude" der Charakter von Peter Westcotts Schwiegermutter sinnbildlich im Aussehen ihrer Brosche festgehalten. Mrs. Rossiter ist die typische Vertreterin der „Stay-at-Homes"; die kühle, verletzende Art, mit der sie jede gefühlvolle, romantische Aeußerung behandelt und verachtungsvoll zurückweist, ist nirgends so deutlich zu erkennen wie an der Wirkung dieser Lieblingsbrosche: „. . . placidity was the shield that covered her attack, and for a symbol, one might take the large flat golden brooch that she wore on her bosom—flat, expressionless, and shining, with the sharpest pin behind it that ever brooch possessed." (S. 274.) Auf den Sinn, der sich hinter dem Symbol verbergen sollte, wird hier ausdrücklich hingewiesen. Ebenso auffällig wird auch die tiefere Bedeutung bei der Beschreibung von Semyonovs Erscheinung aufmerksam gemacht: „He was very quiet, . . ., his square, pale beard a kind of symbol of the secret immobility of his soul." („City" S. 154; vgl. über Markovitch: S. 67.) Hier ist die Erklärung erforderlich; denn das sinnbildliche Merkmal ist zu schwach und kann den tiefen Sinn nicht selbständig vertreten. Baron Wilderling, ein typischer russischer Aristokrat, ist andererseits vollständig durch seine tadellose Kleidung charakterisiert: „. . . he was more than ever the evocation of the genius of elegance and order; . . . His clothes were so perfect that they would have expressed the whole of him even though his body had not been there." (S. 174.) Es hätte genügt, das symbolisierende Aeußere für sich sprechen zu lassen. Die Rolle, die der ordnungsliebende, traditionsbewußte Baron in den turbulenten Monaten des russischen Umsturzes spielt, wäre allein schon aus der ersten Beschreibung seiner Kleidung und seiner entsprechend ausgestatteten Wohnung zu erraten gewesen.

Sehr wirksam wird der Charakter zugänglich gemacht, wenn Gebärden, Gewohnheiten, oder sonstwie ein auffälliges Verhalten der betreffenden Person beschrieben werden. Häufig ist dabei ausdrücklich auf die tiefere Bedeutung des berichteten Umstandes hingewiesen; und zwar kann diese Tendenz zur Verdeutlichung in diesem Falle in allen Romanen beobachtet werden; verschieden ist nur der Grad der Eindringlichkeit, mit dem zu tieferem Sinnbezug aufgefordert wird. Ein Beispiel aus „Maradick": Ueber Mrs. Lawrence: „. . . He took it as a metaphor that she was sitting with her back to the sea and her eyes fixed upon the chicken." (S. 122.) Ein Beispiel aus „Cathedral": Ronders Intrigantentum führt dazu, daß er sich überall maßgebend beteiligt, den Lauf der Ereignisse nach seinem Willen lenken will. Diese Eigenschaft hängt eng mit seiner Ordnungsliebe zusammen und erklärt eine mehrfach an ihm zu beobachtende Gewohnheit, die so zum sinnfälligen Ausdruck seines Charakters wird: „He liked to have things to move, to adjust, to arrange, just as when he entered a room he always, if he had the power, at once altered the chairs, the cushions. It was towards this final adjustment that his power of intrigue always worked." (S. 123.) Wo diese Gewohnheit ohne direkte erklärende Beziehung zu ihrer charakterlichen Ursache angeführt wird, ist ihr Andeutungsgehalt sehr anschaulich und wirksam: „He paced his room, stopping absent-mindedly once and again to push in a book that protruded from the shelves." (S. 342.) Er erwartet Brandons Sohn Falk zu einer entscheidungsvollen Besprechung, in deren Verlauf er einen Rat gibt, der dazu angetan ist, die Geschicke Brandons verhängnisvoll zu beeinflussen. Hier wird durch

das Verhalten unauffällig angekündigt, wie Ronder in der wichtigen Frage sich entscheiden wird, und daß er sich von der Einmischung in fremde Angelegenheiten nicht zurückhalten kann. Ein ähnlicher Charakterzug ist auch bei Judith zu erkennen. Ihre praktische Veranlagung der Wunsch, auf die Verhältnisse der Mitmenschen Einfluß auszuüben, verbunden mit ihrer Ordnungsliebe äußert sich in einer häufig erwähnten Gewohnheit: „it was charakteristic of her that the first thing that interested her was that there were signs of neglect and untidiness everywhere . . . Then her very next move, instinctive, almost unknown to herself, was to step forward . . . and put a picture that hung crooked on the wall straight again." (J. 422.)

Sehr wirkungsvoll und einprägsam ist die indirekte Charakteristik, wenn bei der ersten Erwähnung der betreffenden Person dadurch von Anfang an dem Leser ein anschauliches Bild des Charakters dargeboten wird. Uhland ist sein ganzes Leben hindurch ein einsamer Eigenbrödler. der an der Welt und ihren Einrichtungen stets etwas auszusetzen hat, alles Edle und Schöne ihres Wertes berauben möchte und an den Menschen nichts Gutes zurückläßt. Sein kritischer, zersetzender Geist tritt schon bei der ersten Gelegenheit auffallend zutage: „Uhland was sitting on a small chair by himself, his face absorbed as he pulled the hair out of the tail of a painted wooden horse . . . How charakteristic that he should be sitting gravely by himself pulling something to pieces!" (J. 476.) Desgleichen verrät sich die Unersättlichkeit von Georges Paris, seine Unbekümmertheit um das Urteil Anderer, die bei ihm Hand in Hand gehen mit einem rücksichtslosen Egoismus schon bei der ersten Begegnung mit Judith: „Very characteristic that Judith's first vision of him should be of greedy rapacity! But (also how characteristic of him!) it was not merely greed." (J33). Sehr auffallend, besonders durch die Parenthese. hebt hier der Erzähler den tieferen Zusammenhang hervor. Durch die schon oft beobachtete Tendenz zur Verdeutlichung durch erklärenden Hinweis prägt sich dem Leser das charakteristische Verhalten ein; es wird aber dadurch die reine künstlerische Wirkung beeinträchtigt.

Bei den bisher angeführten Beispielen wurde eine abstrakte Eigenschaft des Menschen herausgestellt, indem sie im Aussehen oder im Verhalten nach außen hin sichtbar sich kundgab und so durch ihre visuelle Wirkung dem optischen Vorstellungsvermögen des Lesers zugänglich gemacht wurde. Statt des Auges wird vielfach auch die Vorstellungskraft des Ohres zur Mitarbeit herangezogen, indem auf die hörbaren Aeußerungen eines inneren Zustandes aufmerksam gemacht wird.

So ist die Stimme, ihre Klangfarbe und Tonstärke angemessener Ausdruck eines Innern und deutet verhalten oder eindringlich auf das Wesen des Sprechers hin. An der Beschaffenheit seiner Stimme ist schon bei der einführenden ausführlichen Personenbeschreibung der Charakter des Menschen gekennzeichnet: Im Einklang mit seinem Aussehen gibt die Stimme des weichherzig sich zurückhaltenden, romantisch veranlagten Francis einen Begriff seines sanften, gutmütigen Wesens: „. . . his pale austere face with the dreaming eves, the soft gentle voice." (J. 16.) Vgl. über Mirabell: „Her voice . . . had the very same sweet, remote tone that all those vears ago it had had." (R 208). (Weitere Beispiele R 153, R 155, R 302, F 263, J 224/5, R 131.)

Durch die Kennzeichnung der Stimme wird das anschauliche Bild ergänzt, das der Leser bereits durch die Beschreibung des Aussehens und des Verhaltens von dem Wesen der Personen gewonnen hat. Nicht jede Angabe über einen äußeren Umstand ist übrigens zugleich

auch charakterisierend gemeint und danach auszuwerten. Darin zeigt sich gerade der Realismus Walpoles, daß er die Menschen so beschreibt, wie sie auch im gewöhnlichen Leben gesehen würden. Wenn dann gewisse Merkmale der beschriebenen Erscheinung zu tieferem Sinnbezug anreizen — und dies trifft bei Walpole häufig zu, auch wenn er nicht selbst darauf aufmerksam macht — dann ist das eine Tatsache, die auch für die äußere Erscheinung der Menschen des wirklichen Lebens stimmt und für Walpoles realistische Beobachtungsgabe zeugt.

Die indirekte Charakteristik belebt die Personenschilderung und regt durch ihren unauffälligen tieferen Bezug die Teilnahme des Lesers an. Dies gilt besonders dann, wenn die Personen durch ihre Sprechweise sinnvoll charakterisiert werden. In der verschiedenen Art, in der die Personen im Gespräch ihre Gedanken zum Ausdruck bringen, ist ein wichtiges Mittel gegeben, ihre Persönlichkeit zu erforschen. Unmißverständlich ist ein Mensch in seiner Sprechweise, im Wortgebrauch, in der Geschicklichkeit, mit der er die sprachlichen Hilfsmittel beherrscht oder nicht, seine Eigenart, sein Bildungsstand und seine Abstammung sowohl wie sein Temperament und sein Charakter zu erkennen. In der Dialogführung, in der Art, wie er seine Menschen sprechend vorführt, zeigt sich deutlich Walpoles Realismus, sein Bestreben, Menschen zu zeichnen, die lebensecht sind und in all ihren Aeußerungen sich nicht von den Menschen des wirklichen Lebens unterscheiden. Adam Paris, der sich selbst schriftstellerisch betätigt, urteilt, nach der Lektüre eines Zeitschriftenromans über die Sprechweise der darin geschilderten Menschen: „No, people did not talk like that. Why were novels so silly?" (F673). Diesen Vorwurf kann man den Spätromanen Walpoles nicht machen, während für die Jugendwerke eine solche, wenn auch nicht gleich scharfe Kritik oftmals angebracht erscheint. Bei ihnen ist zwar unzweifelhaft ebenfalls der Wunsch leitend gewesen, die Personen auch in ihrer Sprechweise realistisch getreu zu zeichnen; es ist aber noch nicht die reifere Darstellungskunst der späteren Werke anzutreffen.

Pomfret Herries, der urwüchsige, wenig kultivierte Bruder des Rogue Herries, ist in seiner ganzen ungeschlachten Gestalt, in seinem laut polternden Auftreten ebenso eindeutig charakterisiert wie in dem Klang seiner rauhen und herzhaften Stimme; seine ungeschminkte Sprechweise rundet das Gesamtbild drastisch ab. „Why, blast you and damn you, brother", said Uncle Pomfret very heartily . . . „Why, pox on it, here's a little master . . . Why, damn it, boy, but I like your heart . . ." (R 22—25.) (Vgl. F 581, F 607, V 685.) Häufig wird ein Mensch gekennzeichnet durch Lieblingswendungen, die er immer wieder im Munde führt und bei jeder Gelegenheit anbringt. Meist weist der Erzähler nochmals ausdrücklich auf das Typische der Redensart hin: Ueber den Marquis of Paignton, mit dem Mary Herries verheiratet ist, heißt es: „He was famous for his conversational opening gambit: „If you are at all interested in my opinion of the matter . . ."[82]). Das bescheidene, unbedeutende Wesen dieses Mannes, der selbst von seinen Fähigkeiten keine übertriebene Vorstellung hat, wird dadurch knapp und anschaulich gekennzeichnet. (Weiteres Beispiel: V 711.) Die Personen sind auch dadurch charakterisiert, daß sie die gerade üblichen Modeausdrücke im Gespräch gebrauchen und so zeigen, daß sie modern denken und mit der Zeit gehen. Menschen, die wenig

[82]) V. 798. Vgl. V. 805. — Diese Eigentümlichkeit erinnert stark an eine ähnliche Wendung im Galsworthy's „Forsyte-Saga"; für James Forsyte ist eine entsprechende stehende Redensart charakteristisch: „J know nothing about anybody; nobody tells me anything."

eigenwüchsig sind und nicht selbständig denken können, sprechen oft so. Mr. Temple, der reiche, aber wenig originelle Bewerber um die Hand von Elizabeth Herries, der späteren Frau Johns, gehört zu ihnen: „His favourite expression, the phrase of the moment, was, when he saw anything amusing: „What a bit of a gig!" (F 282; vgl. auch V 808.) Die Ausdrucksweise der meisten Personen ist dem Sprachgebrauch des modernen Englisch angemessen[83]) Erst wenn in auffallender Weise der Sprachgebrauch einer Person über den allgemein üblichen Sprachgebrauch hinaus Ausdrücke enthält, die seiner besonderen Art angepaßt sind, wird er dadurch charakterisiert: Gordon Newmark: „Hurry up, you blighter", . . . „best time J'm ever likely to have, old boy." (V 685; vgl. F 770; „Wintersmoon": S. 454, 457, 467, 489.) Dies gilt auch für sprichwörtliche Redensarten, die zunächst Allgemeingut sind, im Munde einer bestimmten Person aber eine besondere kennzeichnende Note besitzen: In einem Gespräche mit Vanessa bekennt Benjamin freimütig, daß es ihm nicht gegeben ist, ein geruhsames, gesittetes Leben zu führen: „If J could say to you, „Vanessa, J've sown my wild oats and now J'm going to settle down, go to church on Sunday, read Tennyson . . ." (V 56, vgl. V 404, V 538.) Wie in einem Selbstgespräch die Denkart des Sprechenden am unmittelbarsten erkennbar ist, so auch im Tagebuch, da hier ebenfalls jede Rücksicht auf einen zuhörenden Partner wegfällt. Uhlands Ironie und schonungslose Kritik macht auch vor der eigenen Person nicht Halt: „But this Journal is supposed to say what J do. Well, what do J do? Get up, you lamentable cripple, and look at yourself in the glass . . . But the soul's the thing, is it not? Does not old Carlyle say so? . . . Where may you be, soul? Stuck in that leg of mine? Hiding like a rabbit behind a rib or two?" (F 400.)

Slang.

Vor allem werden die zahlreichen Nebenpersonen durch ihre Sprechweise kenntlich gemacht. Hier sind hauptsächlich Slang und Dialekt wichtige Mittel der Charakteristik. Beispiele sind in allen Romanen zu finden. In „Maradick" wird der aus dem niederen Volke stammende Punch durch seine ungebildete, unkorrekte Ausdrucksweise gekennzeichnet: „. . . they haven't got no reasons. The man 'asn't a 'istory at all, which is always an un'ealthy sign. 'E's got sharp lips . . ." (S. 79; vgl. S. 274, 225.) Die Gewohnheit, das h fallen zu lassen und die Anwendung der doppelten Verneinung sollen einen niederen Bildungsstand anzeigen. Unvereinbar damit und auch psychologisch nicht motiviert ist aber die Tatsache, daß er bei anderen Gelegenheiten plötzlich auch anders sprechen kann, ebenso wie es dem Leser unerklärlich ist, woher dieser ungebildete Mann seine Weisheit hat, so daß er in einer Art über Dinge sprechen kann, die den Eindruck erweckt, als ob der Errzähler nur ungeschickt hinter dieser Maske seine eigenen Gedanken vorbringen wolle. Zu Maradick spricht er z. B. über das Romantische in der Erscheinung Morellis: „There are things, believe me, sir, all about this world that take shape one day like this and another day like that, but they have no soul, no personal identity, that is, because they have no beginning or end, no destiny or conclusion, any more than the winds or the sea . . . etc." (S. 364; vgl. S. 109, 363/4.) Im Vergleich dazu erscheint eine Stelle aus „Fortress" vollendeter, da hier außer den bekannten Sprachfehlern des

[83]) Es finden sich auch in den Gesprächen der im 18. Jahrhundert lebenden Menschen keine Archaismen, die den Sprachtil wesentlich zeitgemäß färben würden.

Slang noch andere Spracheigentümlichkeiten realistisch genau der ganzen Sprechweise den Stempel aufdrücken und da die Gedanken auf die Situation und den Sprecher zugeschnitten sind: Während einer Versammlung der Chartistenbewegung in London spricht ein Mann aus dem Volke: „J ain't 'ad food in my belly for the last 6 months, what yer call food . . . Then one day he tells me he ain't no more work for me . . . so then J goes here, J goes there. No work. Then J goes to M., starves there a bit, comes 'ome again, put in the Union, lays abed a bit . . . Times is bad . . .“ (F 259/60; vgl. F 262/3, „Wintersmoon“ S. 256, 269.) Bei einer anderen Gelegenheit führt diese schon mehr naturalistische Tendenz zur wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe der Sprechweise dazu, daß kennzeichnende Ausdrücke durch Striche ersetzt werden, deren Sinn nur unschwer zu erraten ist, die aber zu drastisch sind, als daß sie vom Schriftsteller wiedergegeben werden könnten: „Here you dirty — — —. Get out here! Didn't J tell you last Thursday not to show your — — — face in my place again? Here, Corney, put him out! Knock his — — face in if there's an argument!“ (F 751/2.)

Dialekt.

Die H-S spielt zum großen Teil in dem Seendistrikt von Cumberland; die Hauptpersonen stehen oft in engerer Beziehung zu den dort ansässigen Bauern, die als Nebenpersonen gelegentlich auf die Handlung Einfluß nehmen und durch ihre dialektische Sprechweise am auffallendsten charakterisiert werden. Im allgemeinen wird über sie bemerkt, daß sie „blunt of tongue“[84]) seien, wodurch das Bedächtige, Starre und Unbeholfene dieser Landbevölkerung ausgedrückt ist. Während einer Weihnachtsfeier bei dem mit Rogue Herries befreundeten „statesman“ Peel wird die bäuerliche Atmosphäre und die vorsichtig wägende, schwerfällige Art der Bewohner durch Ausschnitte aus ihren Gesprächen beschrieben: „Fragments of talk, slow cautious words like: „Hoo ayre ye to-day? Hey ye hard my news?“ . . . „Ye say reet, nowt se sartain. Gud day. Ayre ye all weel at heam?“ . . . „Aye, they said she was worth brass . . .“ „Whya, he's nobbut read about it; what can we know? J sud think if he minds his awn job it'll be as weel.“ (R 148.) Der Realismus Walpoles äußert sich hier eindeutig darin, daß er in den von der üblichen englischen Rechtschreibung abweichenden Schriftbild die speziell lokale Lautgebung phonetisch festhalten will und so einen Anhalt für die dialektische Aussprache zu geben sucht. Charlie Watson, der zuverlässige und schweigsame Freund Judiths, und Will Leathwaite, der ebenso wortkarge, anhängliche Diener Adams, sind solche typischen Söhne des Nordwestens von England. Sie werden nahezu genau so ausführlich in ihrem Aussehen beschrieben und charakterisiert wie die Hauptpersonen, teils direkt durch den Erzähler[85]), teils durch Bemerkungen und Urteile dritter Personen[86]). Am eindrucksvollsten tritt ihr Wesen zutage, wenn sie in ihrem heimischen Dialekt sprechend vorgeführt werden. Will Leathwaite spricht sonst meist normales Englisch, das er während einer längeren Abwesenheit von seiner engeren Heimat und in der Gesellschaft Adams gelernt hat, das aber doch noch von dialektischen Ausdrücken durchsetzt ist. Bei besonderen Gelegenheiten, die im Unterschied zu den früheren Romanen psychologisch einwandfrei

[84]) V. 164.

[85]) Vgl. über Charlie Watson: J. 241/2, F. 669; über Will Leathwaite: F. 771.

[86]) Adam in seinem Tagebuch über Will Leathwaite; V. 147; vgl. F. 596, F. 769.

motiviert sind, fällt er ganz in seinen heimischen Dialekt zurück. Er ist nicht so sehr gehorsamer Diener als freiwillig um das Wohl Adams besorgter Freund seines Herrn und fühlt sich als dessen Beschützer in schweren Augenblicken. Adam räumt ihm auch eine besondere Vertrauensstellung ein; in einer bangen, sorgenvollen Gemütsverfassung findet er bei dem treuen Diener ermutigenden Zuspruch. Das Verhältnis zwischen ihnen und die besorgte Anhänglichkeit des Dieners, seine ehrliche Teilnahme und sein aufrechtes Wesen kommen darin zum Ausdruck, daß er in einem solchen Augenblick seinen Dialekt sprechen muß, da er nur darin sich frei und offen geben kann und zeigen kann wie er ist und wie er empfindet: „Jt's warmer in the library", said Will confidentially, and then relapsed for a moment into Cumberland. „The spunkey fire's burning fine — and J've told Jeames to give the mare watter and a teate o'hay for he was driving her fast to t'doctor. But t'doctor was on t'road anyway Lucky thing that!" . . . „Jt's a'reet, Mr. Adam. Jt's a'reet. Dinna fash yersel'now." . . ." (F 601.)

Der Gebrauch des Dialektes ist nicht sehr oft anzutreffen[87]). Die verhältnismäßig wenigen Stellen sind außerdem nicht sonderlich breit und nicht schwer zu verstehen; die dialektischen Ausdrücke weichen nicht so sehr vom normalen Englisch ab, daß zu ihrem Verständnis eine nähere Kenntnis des Dialektes erforderlich wäre. So hemmen sie auch nicht den ästhetischen Genuß der fortschreitenden Handlung, beleben vielmehr die Gesamtschilderung und geben einen wertvollen Einblick in die Eigenart des naturverwachsenen Menschenschlages, der Cumberland bewohnt. Die Romane Walpoles sind keine Heimatdichtungen im gewöhnlichen, korrekten Sinne des Wortes, da die Darstellung des ländlichen Lebens nur den Zweck hat, das Milieu zu schildern, in dem einige der Hauptpersonen sich zeitweise bewegen; sie bilden für viele Scenen den Hintergrund, von dem sich das Leben der Herries durch seine Andersartigkeit umso plastischer abhebt.[88]).

Inhalt der Gespräche.

Durch den Inhalt dessen, was sie sprechen, werden die Menschen noch deutlicher charakterisiert als durch die Art, wie sie es sprechen. Es ist auffällig, daß die meisten Menschen in den Romanen Walpoles, vornehmlich aber in der H-S, sehr oft gehaltvolle, gedankenschwere Unterhaltungen führen, daß sie gerne philosophieren, sich klar zu werden suchen über den eigenen Charakter und über ihre Lebensbestimmung, dann über den Charakter der Nächsten und schließlich über allgemeine Probleme des Menschentums und des Lebens, über Gott, Unsterblichkeit und die jenseitige, irrationale Welt. Und zwar sind es meist die romantisch veranlagten Hauptpersonen, die solche Probleme erörtern, die sich auch der Tatsache bewußt sind, daß zwischen ihnen und den realistisch eingestellten Familienmitgliedern eine große Kluft sich auftut, und die über diesen Gegensatz sich aussprechen und seine Tragweite zu ermessen suchen. Sie decken im Gespräch miteinander ihr Inneres auf, reden davon, wie sie selbst innerlich zerrissen sind

[87]) Vgl. u. a.: R. 319; F. 620, 653, 773; V. 283, 287, 501, 578.

[88]) Was über den Gebrauch des Dialektes gesagt wurde, gilt auch für die Verwendung der vulgären Ausdrücke des Slang, die auch nicht allzu häufig vorkommen.
Es trifft darum für Walpole nicht zu, was Luise Lotze über den Gebrauch des schottischen Dialektes bei Barrie feststellt: „Stil und Sprache in den Erzählungen Barries", Halle, Diss. 1931, S. 83: „. . . Das einheitliche Erlebnis eines Kunstwerkes wird durch ausgiebigen Gebrauch des Dialektes gestört und das Verständnis oft durch ihn zerstört, ja bisweilen völlig aufgehoben . . ."

von dem Zwiespalt ihres Wesens, wie sie leiden unter der Unklarheit dessen, was ihnen als Lebensziel vorschwebt und wie sie ehrlich bemüht die Lösung ersehnen aus all den fragwürdigen Bindungen des irdischen Lebens. In der gemeinsamen Sehnsucht nach etwas Höherem treffen sich die tiefer Veranlagten, ermutigen und festigen sich in ernster Zwiesprache, suchen die Schwächen des anderen zu beheben, verurteilen in leidenschaftlichen Kontroversen seine Leichtgläubigkeit oder kritisieren unbarmherzig seine Einseitigkeit und erweisen in all diesen Gesprächen ihr besonderes Temperament und ihren einmaligen Charakter. In diesen Dialogen beweisen sie aber auch, daß sie ein gemeinsames Merkmal eint, daß sie alle trotz der Mannigfaltigkeit der Charaktere das gleiche romantische Erbe zusammenbindet. Es ist das Grunderlebnis aller Romane, das in diesen Gesprächen stets wieder auftaucht, von allen Seiten, von den verschiedensten Charakteren besprochen wird und so in all seinen Möglichkeiten und Verflechtungen zu erblicken ist. Die Menschen charakterisieren sich in diesen Dialogen zunächst selbst, heben aber zugleich auch durch die verschiedene Art, in der das Grunderlebnis von ihnen gesehen wird, dieses Erlebnis umfassender und eindrucksvoller heraus als es durch eine einmalige und einseitige Besprechung hätte geschehen können. So zeitigt auch hier die Standpunktstechnik durch die gehäufte Darstellung des gleichen Themas in den vielen Unterhaltungen der Personen einen ähnlichen Erfolg, wie er schon bei der indirekten Charakteristik durch Urteile der Menschen beobachtet werden konnte. Beispiele für solche Gespräche finden sich fast in jedem Kapitel[89]). Oft nehmen sie den Charakter von Diskussionen, oft den von Selbstbekenntnissen an, manchmal sind sie nur verkappte Selbstgespräche, da der Gesprächpartner sich auf das Zuhören beschränkt und schließlich von dem Sprechenden in seinem Eifer ganz vergessen wird. So ist das Verhältnis zwischen Francis und Mirabell dadurch gekennzeichnet, daß er sehr oft zu ihr von seiner romantischen Sehnsucht spricht, während sie ihm geduldig zuhört oder ihren eigenen Gedanken nachgeht, wenn sie seinen Reden nicht mehr folgen kann. (Beispiel: R 406/7.) In den früheren Romanen lassen solche Reden zu sehr den Autor selbst dahinter verspüren, während in der H-S die Ausdrucksweise und die Gedankenfolge der sprechenden Person eigentümlich sind und mit ihrem sonstigen Verhalten in Einklang stehen. Die individuelle Gesprächsführung, das Tempo der Reden, das durch Unterbrechungen, Ausrufe, Fragen und Interjektionen reguliert und belebt wird, die vielen sinngerechten Vergleiche und Anspielungen verleihen diesen Reden, selbst wenn sie ein größeres Ausmaß annehmen, einen besonderen Wert, der dadurch vergrößert wird, daß sie auch im Inhalt wichtige Hinweise sowohl auf den Redner wie auf den tieferen Sinn des Geschehens enthalten.

Die Personen unter den Herries, deren Sinn nur auf die praktischen Seiten des Lebens gerichtet ist, beschäftigen sich auch in ihren Gesprächen mit Fragen, die ihrem geschäftlichen oder gesellschaftlichen Bezirke angemessen sind; sie bemühen sich nicht, tiefere Probleme zu ergründen und an Dinge zu rühren, die aus dem gesicherten Rahmen ihres engen Gesichtskreises herausfallen würden. Auch in den anderen Romanen charakterisieren sich die realistisch eingestellten Menschen durch die Gespräche, die sie führen. In „Fortitude" heißt es z. B. von einer Tischgesellschaft, die sich aus solchen Menschen zusammensetzt: „The great dining-room was filled with Stay-

[89]) Verschiedentlich sind schon in dieser Arbeit Stellen aus solchen Gesprächen angeführt worden.

at-Homes. One saw it in their eyes, in the flutter of useless and tired words that rose and fell. All the souls in that room were cushioned and were happy that it was so . . ." (S. 327.) Während hier das Charakteristische solcher Gespräche ausdrücklich vermerkt wird, wirken sie in der H-S schon durch ihren bloßen Inhalt in derselben Richtung. In dem Roman „Wintersmoon", der auch sonst eine ähnliche Gestaltungsweise erkennen läßt wie die H-S, spricht man an einer Stelle über die Möglichkeiten einer Revolution. Die Herzogin zeigt ihren Charakter, ihr Unverständnis und ihre Phantasielosigkeit in der Sprechweise und in dem Inhalt dessen, was sie über dieses Thema zu sagen hat. „Oh, a revolution! . . . Just pick up that silk for me, dear, will you? Why, what should one do? J'm sure all one's friends would behave splendidly . . ." (S. 309.) In den Gesprächen der „normal" Herries kommt immer wieder ihr Selbstbewußtsein, die Freude an ihren geschäftlichen Leistungen und ihr Stolz auf die Familie und deren angesehene gesellschaftliche Stellung zum Ausdruck. So ist es bezeichnend, wenn Walter sagt: „Jt may be foolish, . . . but if J am proud of one thing in this world it is of being an Englishman and a Herries." (J 472.)

Treffen Romantiker und Realisten unter den Herries im Gespräch zusammen, dann ist darin meist ein dramatisches Element enthalten; die Spannung, die zwischen ihren entgegengesetzten Auffassungen besteht, äußert sich auch in den Dialogen und verleiht ihnen eine starke dramatische Wirkung. Ein Beispiel aus „Judith Paris": Judith und Walter im Gespräch: „Good friends?„ she repeated. „Not if you touch Uldale." „Well J s h a l l touch Uldale,"...„This is not a game, Cousin Walter." . . . „No. J have told you. Jt is a chapter in family history." (S. 474.)

Beschreibung der Familie

Stammbaumroman.

Die Herries-Saga schildert in vier Teilromanen das Geschehen innerhalb derselben Familie und stellt sich so inhaltlich in die Nähe der vielen anderen Familien- und Traditionsromane Walpoles. Sie unterscheidet sich aber wieder von den früheren Romanen, die nur eine einzige Generation oder den Kampf zweier Generationen in einem oft nur über wenige Jahre sich erstreckenden Zeitraum behandeln, während die H-S die Geschichte einer Reihe von Generationen in einem gemeinsamen Stammbaum umfaßt und die Entwicklung des ganzen Geschlechtes in einer Zeitspanne von 200 Jahren und darüber hinaus verfolgt. Die Herries-Saga ist ein Stammbaumroman: „Der Begriff Familie ist erweitert zum Begriff des Geschlechtes, des Stammes, dessen verschiedene Generationen und Einzelglieder sich in der engen Gemeinschaft ihres Stammbaumes zusammenschließen und aus der Zusammengehörigkeit zu diesem Stammbaum eine bestimmte Bedeutung und einen bestimmten Charakter erhalten"[90]).

In weiterem Sinne umfaßt die Familie der Herries alle Personen, die durch Blutsverwandtschaft oder Einheirat in einem großen Familienverbande und einer durch die engen Familienbande geknüpften Schicksalsgemeinschaft zusamengeschlossen sind, ohne Rücksicht auf die individuellen Charaktereigenschaften und die verschiedenen Formen der Lebenshaltung.

[90]) Elisabeth K u t z e r, „Zum Stammbaumroman in der neueren Literatur", Leipzig, Diss. 1929, Einleitung I. — Walpole ist darin noch nicht behandelt; die H-S ist ja erst in den Jahren 1932—34 veröffentlicht worden.

Der Begriff Familie wird aber außerdem noch in einem engeren Sinne verwendet: Es werden darunter nur die realistisch eingestellten Familienmitglieder verstanden. In der „Family" sehen die romantisch veranlagten Hauptpersonen eine Institution, die ihnen verhaßt ist, weil sie mit ihren beschränkten Vorschriften und Zielsetzungen ihren eigenen weitfliegenden Plänen und ihrem Freiheitsdrang hindernd im Wege steht. So entsteht der Kampf des Individuums gegen den Typus aus dem Gegensatz zwischen dem rebellierenden Romantiker der sich seine Denk- und Bewegungsfreiheit bewahren will, und der „Family" als Bollwerk der Familientradition, vertreten durch alle Familienmitglieder, die sich bereitwillig den Gesetzen der Familie unterwerfen und in ihrer typischen, realistischen Geisteshaltung verharren. Da aber die Romantiker in sich selbst auch ererbte Familieneigenschaften besitzen, wird aus diesem äußeren Gegensatz zugleich auch ein innerer Konflikt, der oft heftiger und gefährlicher tobt als die meist nur kleinlichen Auseinandersetzungen mit dem anderen Teil der Familie[91]).

Bei der Beschreibung der Familieneigentümlichkeiten ist diese Gestaltungsweise zu erkennen wie bei der Beschreibung der Einzelpersonen. Das Streben nach Deutlichkeit zeigt sich wieder darin, daß ausführliche, eingehende Schilderungen derjenigen Merkmale, die allen Herries eigentümlich sind, es dem Leser erleichtern, sich ein eindeutiges Bild dieser Familie, die im Mittelpunkt des Romangeschehens steht, zu machen.

So werden die wesentlichen Merkmale in der äußeren körperlichen Erscheinung der Familie zusammengefaßt und durch auschauliche Vergleiche und dadurch, daß der äußere Eindruck auf einen gemeinsamen Nenner gebracht ist, einprägsam dargestellt: „Gathered there on some general ground had they for an outside observer any physical characteristic in common? Only in this: that in them all there was some attribute of the horse, Pomfret the cart-horse, Dorothy Forster the funeral hack, young Pelham . . . these traits of chin, high cheek bones, long forehead, brooding, patient and unimaginative eyes marking the Herries tribe, giving them their place in English life and history." (R 181; vgl. F 375). Das Aeußere ist hier deutlich zugleich auch wieder charakterisierender Hinweis auf ein Inneres. Wie hier die Gesamtheit so werden die Einzelmitglieder, die nur Repräsentanten des Familiengeistes sind, durch ihr Aeußeres sinnfällig gekennzeichnet. Sie sind zwar lebensechte Menschen mit einer scharf umrissenen Eigenpersönlichkeit, lassen aber doch zugleich schon in ihrem Aeußeren die Zugehörigkeit zu einer übergeordneten, überindividuellen Gemeinschaft erkennen. Wesentliche Merkmale ihrer Erscheinung wie auch ihres Charakters und ihrer Geisteshaltung zeigen, daß sie Bestandteile eines unpersönlichen Typus sind, der sich aus der Summe dieser Einzelmitglieder formt. Der einzelne Herries ist ein Beispiel dafür, welche äußeren und inneren Eigenschaften vorwiegen müssen, um den typischen Herries auszumachen; die anderen Eigenschaften, die nur er allein besitzt, heben ihn

---

[91]) Dieser Gegensatz zwischen realistisch und romantisch eingestellten Familienmitgliedern unterscheidet die Herries-Saga vor allem von der Forsyte-Saga. Die Familie der Herries (im weiteren Sinne) ist gekennzeichnet durch eine Dualität der Geisteshaltung; die Familie der Forsytes zeigt eine einheitliche Geisteshaltung: „Forsyte zu sein bezeichnet das Verwachsensein mit einer Geisteshaltung, die Charakter und Weltanschauung zugleich ist. Diese Geisteshaltung ist auch zugleich Ausdruck der ganzen Zeit, sie heißt possessive instinct, das ist der Sinn für Besitz und Eigentum in allen Schattierungen, von einem zähen Halten des Besitzes bis zum Erobernwollen." (E. Kutzer, a. a. O. S. 99.) — Die Forsytes, deren Geisteshaltung eindeutig realistisch ist, kann man darum nur mit dem realistisch eingestellten Herries (der Familie im engeren Sinne) in Parallele setzen. Und auch hier zeigen sich manche Unterschiede. Vgl. S. 84 dieser Arbeit, Anm

ab von anderen Erscheinungsformen des gleichen Typus und geben ihm seine einmalige Persönlichkeit. Die einzelnen Herries sind Variationen des gleichen Grundthemas[92]). Derjenige unter ihnen, durch den dieses Grundthema am klarsten angeschlagen wird, in dem alle typischen Eigenschaften am beispielhaftesten zusammentreffen, ist der reinste Vertreter der „Family" und wirkt somit als Symbol des Typus, da in ihm die sonst verstreuten und oft unfaßbaren Einzelmerkmale konzentriert und sinnfällig zum Vorschein kommen. (Dies gilt für Walter: Vgl. J 367.) Aeußere Merkmale und direkte Charakteristik geben zusammen eine Vorstellung von der Eigenart eines Menschen und sind zugleich Hinweis auf seine Zugehörigkeit zum Typus. Ellis ist ein beispielhafter Vertreter des Familiengeistes, der bei ihm in etwas abgewandelter Form erscheint, da er einen anderen Eigencharakter besitzt: „thin of body with the high Herries cheek-bones and prominent nose, serious, reserved and fully conscious of his duty to the world." (F 606; vgl. F 616; vgl. über Harcourt: R 131). Bei der Beschreibung des Einzelmenschen wurden schon solche Beispiele angeführt, wo ein besonders auffallendes Merkmal im Aussehen indirekter Hinweis auf die realistische Einstellung des Menschen war. Da diese realistische Einstellung zusammenfällt mit dem Charakter und der Geisteshaltung der Familie (im engeren Sinne), waren diese äußeren Merkmale zugleich auch charakteristisch für das Typenhafte des betreffenden Menschen. Hier sollen nur noch Stellen angeführt werden, wo auf den Zusammenhang mit dem Familiencharakter besonders aufmerksam gemacht wird. Allein an ihrer Kopfhaltung ist die Familienzugehörigkeit von Walters Tochter Elizabeth zu erfassen: „She did not seem like a Herries until suddenly with a lift of her head you saw pride and resolve." (F 39; vgl. R 125). Bei ihr kommt das Typenhafte nur noch wenig zum Vorschein. Sie steht — auch in ihrem Verhalten — schon mehr den rebellierenden Romantikern nahe, ist fast nur Individuum. Aber auch diese Romantiker gehören noch zur Familie (im weiteren Sinne) und lassen ihre Familienzugehörigkeit an einigen wenigen äußeren Merkmalen erkennen: „Adam, Dorothy, John, Elizabeth, Garth, the two Witherings. Unlike though they might be, they were yet alike in these two things — in the high prominent bones, the tall erect heads and straight shoulders — and in their consciousness that they were dominating the rest of the company and came first wherever they might be." (F 375). Die äußeren Merkmale sind äußerlich in Erscheinung tretende Kennzeichen für den Familienstolz, für diejenige Eigenschaft, die allen Herries — gleich welcher Schattierung — eigentümlich ist. Selbst die Romantiker unter ihnen sind stolz auf ihre Familie, wenn sie auch gegen deren realistische Lebenshaltung ankämpfen; sie sind stolz auf die Familie als Ganzes, als mächtiges Geschlecht. Der Familienstolz äußert sich bei ihnen in einer anderen Weise, da er durch ihren romantischen Charakter in eine andere Richtung gedrängt wird, sich nicht in den sicheren Geleisen der zufriedenen und selbstbewußten Herries bewegt, sondern außerhalb der Familientradition tiefere Probleme sucht und weitergesteckten Zielen nachjagt.

Der Charakter der Familie (im weiteren Sinne), der ewige Gegensatz in der Familie zwischen Romantikern und Realisten, wird vom Erzähler in eingehender, alles Wichtige zusammenfassender Darstellung an verschiedenen Stellen der Romane beschrieben. In eindeutiger, über-

---

[92]) Dieser Familientyp der Herries (im engeren Sinne) ist in derselben Weise gebildet wie der Familientyp der Forsytes. Vgl. E. Kutzer, a. a. O. S. 104/5: „. . . daß sie Einzelpersönlichkeiten sind, wird nur von da aus beleuchtet, welche Spielarten eine Forsytefamilie umschließen und doch dabei einheitlich sein kann."

sichtlicher Gestaltungweise wird dem Leser gewissermaßen ein Gerippe dargeboten, an dem er die Grundstruktur des Familiencharakters leicht ersehen kann. Durch den Handlungsverlauf wird dieses vorläufige Gerippe erst mit lebendigem Geschehen ausgefüllt. Zugleich wird damit ein Einblick in die Gliederung der weitverzweigten Familie gegeben, indem die einzelnen Familienzweige übersichtlich nach ihrer Funktion im öffentlichen Leben eingeordnet werden: „As was always the Herries characteristic, there was perfect self-confidence everywhere until disintegrating imagination broke in and threatened it. The Family was at this time divided into 4 parts . . ." Die einzelnen Mitglieder dieser 4 Zweige werden unter Angabe ihrer Geburtsdaten aufgezählt; dann fährt der Erzähler fort: „Lest these family branches should seem confusing it may be said that the Uldale family stood for Country Life, Pomfret 's family for London, the Cards for Social Intercourse, and the Rockages for the Ruling Classes . . ." (J 141). Hier zeigt sich wieder das schon mehrfach beobachtete Gestaltungsprinzip der Klärung und Verdeutlichung. Noch öfters kehren solche Stellen wieder[93]); in jeder Generation wird dadurch das aufgezeigt, was sie mit den vorhergehenden oder den späteren Generationen gemein hat: Den einheitlichen Familiencharakter, den Gegensatz durch die Romantiker und die allgemeinen gesellschaftlichen Funktionen. So wird schon im ersten Roman an folgender Stelle zunächst das Grundmerkmal des Familiencharakters klargestellt: „the Herries pride . . . was based . . . on two magnificent foundations: England and Common Sense . . .". Der Gegensatz durch die Romantiker wird ausführlich beschrieben: „. . .there was something in the Herries blood demanding that their castle of common sense should be persistently attacked, and almost always from within . . . etc." An einem Beispiel wird dann der „common sense in action" gezeigt: Die Familie ist stolz auf jeden, der ein ungewöhnlich hohes Alter erreicht, da er damit beweist, daß er „vernünftig" gelebt hat: „Here again was something that the Herries did better than anything else — show Death that they would stand no nonsence"[94]). Schließlich werden wieder die Funktionen der einzelnen Familienzweige im öffentlichen Leben der Nation dargelegt, indem ihre Stellung auf religiösen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Gebieten jeweils an einem typischen Vertreter aufgezeigt wird. (R. 177—182.) Die Romantiker sind, von der „Family" her gesehen, Sonderlinge, die sich selbst aus der Familiengemeinschaft ausschließen. Sie werden als Rebellen gegen die Familientradition, als „disloyal" abgeurteilt. Die „loyalty" aber steht sowohl mit dem „common sense" wie mit dem Traditionsbewußtsein eng im Bunde und ist eine der Haupteigenschaften der realistisch eingestellten Herries. Die neuen Forderungen, die durch die wechselnden Zeitumstände an die Menschen herantreten, werden nur berücksichtigt, wenn sie mit dem Sinn für „loyalty" vereinbar sind und der Familientradition nutzbar gemacht werden können. In diesem Treueverhältnis zur Tradition erweisen sich auch die vorteilhaften Eigenschaften der Herries. In ihrem Verhältnis zu England und der englischen Heimat zeigt sich die „loyalty" in ihrer feinsten Ausprägung. (Vgl. R 188). Auf der treuen Anhänglichkeit zur Tradition gründet sich auch ihr Patriotismus. Für sie gibt es keinen Unterschied

---

93) Vgl. F. 335; V. 279.

94) Vgl die Familienfeier an Judiths 100. Geburtstag; F. 504. Derselbe Stolz auf ein hohes Alter ist bei den Forsytes anzutreffen; dort entspringt er aber einer anderen Wurzel, dem „possessive instinct": „. . . auch das Leben ist Eigentum, ist Besitz. Wie kann ein Forsyte sterben, etwas fahren lassen, was ihm gehört?" (E. Kutzer, a. a. O., S. 104.)

zwischen Staat und Familie, zwischen Staat und Individuum, da sich die Familieninteressen mit den Interessen der Nation decken und das Individuum nur für die Familie und weiterhin nur für das Volk lebt. Auf diese bedingungslose Einheit zwischen Individuum, Familie und Staat wird oft hingewiesen: „When you said English you said Herries, and when you said Herries you said No Nonsense." (R 176; vgl. V 68, 86, 445, 602, 692). Daraus resultiert auch ihre kompromißlose Einsatzbereitschaft für ihr Volk in Krieg und Frieden und dadurch wieder erhält diese Familie die große Bedeutung in der Geschichte des Landes. Sie bildet — mit den anderen gleichartigen Familien, die wie sie zur Schicht der „upper middle class" gehören— den wertvollsten Kern des Volkes und ist in gefährlichen Zeiten des Uebergangs das feste Rückgrat des ganzen Landes. Judith bewundert diese Seite des Familiencharakters und ist stolz auf ihn. Wenn sie auch selbst Vieles, was für die „Family" unverrückbar feststeht, oftmals in Zweifel setzt, da ihre „imagination" tiefer dringt, so muß sie doch anerkennen, daß „there was something fine and grand in their faith, that these men and women were making England what she was, England the dominant Power of the World, the Queen of the Earth!" (F 515.) Für diese Einstellung ist wieder Walter Herries das beste Beispiel: „Because he was English and Herries and Walter, therefore he was King of the North." (F 197.) Unter Ausschaltung der nur einmalig im Individuum erscheinenden Merkmale entsteht der Familientypus; ein Mensch gehört zu ihm, wenn die für die Familie bezeichnenden Merkmale auch bei ihm anzutreffen sind. Unter Ausschaltung der nur einmalig in der besonderen Familie erscheinenden Merkmale entsteht der Volkstypus; eine Familie gehört zu ihm, wenn die für das Volk bezeichnenden Merkmale auch bei ihr anzutreffen sind. So geht der Weg vom Individuum über die Familie zum Volke, indem immer mehr die nur speziellen Eigenschaften zugunsten der allgemeinen zurücktreten. Dieser Weg vom Einzelnen zum Allgemeinen ist bei Walpole öfters beschritten worden; er wird zu einer für seine Romane bedeutungsvollen Gestaltungsweise. Walpole liebt es, zu verallgemeinern, in einem Speziellen das Allgemeine festzustellen, einem Einzelmerkmal Allgemeingültigkeit zu verleihen.

Diese verallgemeinernde Gestaltungsweise kommt auch vor allem in den verschiedenen Sentenzen zum Vorschein, die in allen Romanen überaus häufig auftreten. Sie beschäftigen sich mit fast allen Gebieten des menschlichen Seins, erläutern die Beziehungen der Menschen untereinander (Liebe, Ehe, Freundschaft etc.), erstrecken sich auf psychologische Erfahrungen, auf Beobachtungen über Literatur und die Kunst überhaupt, beschreiben die Schönheiten, Geheimnisse und Wirkungsmöglichkeiten der Natur, erfassen Fragen des gesellschaftlichen, kirchlichen und politischen Lebens und untersuchen schließlich die tieferen Probleme des Lebens, handeln über Seele, Gott und Unsterblichkeit. In der H-S zeichnen sich diese Verallgemeinerungen dadurch aus, daß sie nicht so auffällig erscheinen wie in den Frühwerken und jede aufdringlich belehrende Absicht unterdrückt ist. Am wirkungsvollsten sind sie dann, wenn sie aus dem Zusammenhang heraus unvermerkt auftauchen, wenn sie knapp und übersichtlich formuliert sind[95]), oder von Personen ausgesprochen werden, denen solche Erkenntnisse naheliegen.

---

[95]) Vgl. R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, München 1906, S. 138/9: „Die Sentenz . . . ist ein zitierbarer Satz von persönlicher Ausprägung . . . Sie hebt den individuellen Fall in die Höhe typischer Bedeutung . . . Sie muß kurz und gedrungen sein."

Die verallgemeinernde Gestaltungsweise berührt sich dann mit der symbolisierenden Gestaltungsweise, wenn das Einzelne, das ein Allgemeines vertritt, zugleich auch als sinnbildlicher Ausdruck eines sinnlich nicht Erfaßbaren gemeint ist.

Diese Tendenz zur Verallgemeinerung zeigt sich bei der Menschendarstellung darin, daß Merkmale, die Allgemeingültigkeit besitzen, herausgestellt werden. (Vgl. J 268; J 85, 98, 102, 204.) Bei der Schilderung der Familie arbeitet diese Tendenz zusammen mit der typisierenden Gestaltungsweise, die ein Teil von ihr ist. Sie hat darum in allen Familien- und Traditionsromanen eine wichtige Funktion zu erfüllen. In den früheren Romanen, so vor allem in „Horse", tritt sie zu sehr in den Vordergrund. Die eigentümlichen, einmaligen Eigenschaften werden zumeist verdrängt zugunsten der typischen Eigenschaften; dadurch verlieren die Menschen ihre Eigenart und wirken nicht mehr als lebensechte Persönlichkeiten eigenster Prägung. In der H-S wurde diese einseitige Bevorzugung der verallgemeinernden Gestaltungsweise vermieden. Hier ist darauf geachtet, daß der Einzelmensch, unbeschadet aller Aehnlichkeit mit Anderen seinesgleichen, durch die nur ihm eigentümlichen Merkmale in seiner Eigenart lebensecht charakterisiert ist. Ebenso bewahrt sich auch die Familie dem Volksganzen gegenüber durch die nur ihr eigentümlichen Merkmale ihre Eigenart. Daneben wird aber auch oft auf die Merkmale hingewiesen, die typisch englisch sind. So heißt es mit einem verallgemeinernden Vergleich von Adam: „Like so many other Englishmen he lived in a man's world where expression of feeling was something too foreign to be decent." (F 382. Vgl. F 616; F 709; F 357; V 104.) Auf gemeinsame Züge im Charakter der Herries und im Charakter des englischen Volkes wird öfters aufmerksam gemacht; es werden Eigenschaften der Familie verallgemeinernd auf das Volksganze bezogen. Die Herries sind „good sound English stock with practically no foreign mixture. The snobbery, in fact, was English, not Herries." (V 241.) Ganz auffallend werden oft wichtige Grundzüge des Familiencharakters in Parallele gesetzt zu den gleichen Grundzügen des englischen Volkscharakters und so das typisch Englische im Wesen und in der Geschichte der Herries betont. Die folgende Stelle ist sehr aufschlußreich für den Zusammenhang zwischen Familie und Volk; sie zeigt vor allem auch deutlich die Vorliebe Walpoles zur verallgemeinernden Gestaltungsweise; ausgehend vom Speziellen, dem Einzelmenschen, leitet er über zum Allgemeinen, zur Familie und schließlich zum Volk: David Herries kann in seinem Handelsgeschäft in Liverpool schöne Erfolge zeitigen; „The Herries strain in him made him weary of money-getting, just as it began to be important . . . The Herries did not care for property . . .[96]). The Eng-

[96]) Darin unterscheiden sich die Herries am eindringlichsten von den Forsytes Galsworthys: Es fehlt ihnen der „possesive instinct". Sie lehnen zwar keineswegs den Erwerb des Besitzes ab, Besitz ist aber für sie nicht Selbstzweck, sondern soll eine achtunggebietende, gesicherte Lebensstellung ermöglichen. Die Romantiker werden von ihnen nicht deshalb verachtet, weil sie keinen Besitz haben, sondern weil sie die Familie nicht würdig vertreten. Der Familienstolz steht im Mittelpunkt des Denkens bei den Herries. Vgl. R. 135: „Wealth meant little in the Herries blood: they had not at all like certain other famous English families the sense of property . . . to be Herries was enough . . ." Hier spielt der Erzähler unmißverständlich auf die Forsytes an und stellt das wesentlichste Unterscheidungsmerkmal zwischen ihnen und den Herries deutlich heraus.

Vgl. E. Kutzer, a. a. O., S. 103: „Man erkennt einen Forsyte an dem Sinn für Besitz."

Noch an anderen Stellen wird auf das Fehlen dieses Sinnes für Besitz hingewiesen: V. 801: Ueber Alfred: „He, like the other Herries before him, cared little or nothing for property as such. It was beneath a Herries dignity to think that he or she was valuable because of possessions." Vgl. F. 413; F. 448.

lish have always had this quality of confident security, and this makes them remote from the rest of the world . . . It accounts for their universal unpopularity, for their . . . hypocrisy . . . for their . . . lack of imagination, their . . . irritating conceit and ignorance in foreign countries, and a certain naïve youthfulness which is both absurd and attractive." Einige Auswirkungen der „confident security" sind zugleich auch Merkmale im Charakter der realistisch eingestellten Familienmitglieder. Die Romantiker gründen dagegen ihre Lebenshaltung nicht auf eine solche zuversichtliche, zweifelsfreie Einstellung zu der Welt; sie sind vielmehr von der tiefen Problematik aller Lebensfragen überzeugt und gefährden durch ihre andere Auffassung den festen Bau der „Family". Verallgemeinernd trifft der Erzähler die Feststellung: „Any history of any English family must be concerned with this confident security and the shocks that it receives from time to time. These shocks never ultimately affect it . . ." (R 425/6.) Der Gegensatz zwischen Realisten und Romantikern ist, nach der Auffassung Walpoles, auch im größeren Volksverbande anzutreffen. Die großen Leistungen des englischen Volkes sind diesem Gegensatz entsprungen. Die Romantiker, wie überhaupt alle Menschen mit einem größeren Weitblick, vor allem die Dichter, wurden zu ihren Leistungen angestachelt durch die Entrüstung, die diese bequeme, kurzsichtige Einstelung ihrer realistischen Mitmenschen bei ihnen auslöste. (Vgl. R 234; V 445/6; 91; J 158.) So sind nicht nur Parallelen vorhanden zwischen einigen Eigenschaften von Familie und Volk, auch das wesentliche Merkmal im Charakter der Familie (im weitesten Sinne), der Gegensatz zwischen Romantikern und Realisten — und damit das Grunderlebnis aller Romane — ist bezogen auf einen allgemeinen, auch im Volkscharakter anzutreffenden gleichen Gegensatz. Die H-S gibt so Einblick in das Wesen einer Familie, deren Haupteigenschaften — nach Ansicht des Verfassers — Allgemeingültigkeit für das Wesen des englischen Volkes besitzen.

Entwicklungsgeschichte der „Family".

Durch die verschiedenen Familienzweige der Herries spannt sich ein Netz der mannigfachsten Beziehungen über ganz England, über die Landdistrikte sowohl wie über die Provinzstädte und die Hauptstadt London. Neben der Haupthandlung, durch viele geschickt aufgenommene Fäden organisch mit ihr verwoben, läuft als Nebenhandlung die Geschichte der „Family", ihre Entwicklung und Ausbreitung im Zeitraum von 200 Jahren über alle wichtigen Gebiete des öffentlichen Lebens, ihre Anteilnahme an den politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und religiösen Strömungen dieser Zeit, die Ausdehnung ihrer Macht und ihres Ansehens bis zu dem Zeitpunkt, wo sie ein unentbehrlicher, wesentlicher Bestandteil des Volkes geworden ist. Das 19. Jahrhundert, das Zeitalter der Industrialisierung Englands, ist den Eigenschaften der realistisch eingestellten Familienmitgliedern besonders günstig gewesen; mit den anderen Familien der gleichen Gesellschaftsschicht nehmen sie teil an dem wirtschaftlichen Aufstieg Englands, den sie ihrerseits durch ihre Tatkraft und Bejahung der Wirklichkeitsforderungen unterstützen und vorwärtstreiben. Gerade ihre einseitige Bevorzugung aller materiellen Angelegenheiten und besonders der Umstand, daß sie von keiner „imagination" dazu verführt werden, an den Grundfesten der überkommenen Auffassungen und der bestehenden Einrichtungen zu rütteln, machen die Familie zu einem wertvollen Bollwerk aller staatserhaltenden Kräfte. (Vgl. F 515, 152, 762/3, 790, 799; V 90, 691.) Das Fehlen der Phantasie befähigt die

Menschen zu einer rückhaltlosen energischen Einsatzbereitschaft; da sie nicht zaudern, nicht lange den tieferen Zusammenhängen nachspüren und nicht mehr als notwendig die etwaigen Folgen erwägen, ist jeder Zeit- und Kraftverlust ausgeschaltet. Die Auswirkungen des Familiencharakters auf das öffentliche Leben der Nation sind es, die der Familie ihren großen nationalen Wert verleihen. Da sie in ihrer ganzen Struktur typisch ist für die bedeutungsvollste Schicht des Englands dieser Zeit und da ihre Interessen und ihre Entwicklung so eng verquickt sind mit den historischen Vorgängen der Epoche, gibt die Geschichte des Aufstiegs dieser Familie zugleich einen Einblick in die gleichzeitige, korrespondierende Entwicklung des englischen Volkes. So ist nicht nur der Familiencharakter direkt bezogen auf den Volkscharakter, es ist auch die auf dem Familiencharakter beruhende Entwicklungsgeschichte der Familie zur Entwicklung des Volkes in Parallele gesetzt; sie ist ein Ausschnitt aus einer bedeutsamen Epoche der Geschichte der englischen Nation. Was schon in einigen früheren Romanen beobachtet werden konnte, trifft für die H-S in ganz besonderem Maße zu: Der Familienroman ist ausgeweitet und wird zu einem Roman des ganzen Volkes. So zeigt sich auch hier in der Komposition der Nebenhandlung das Gestaltungsprinzip der Verallgemeinerung.

Ein solcher enger Zusammenhang zwischen Familiengeschichte und Zeitgeschichte ist auch in Zolas Stammbaumroman „Les Rougon-Marquard" anzutreffen, mit dem also der Romanzyklus Walpoles in diesem Punkte Aehnlichkeit aufweist. „An das neuentstandene Kaiserreich klammern sich Begierde und Ehrgeiz der Rougon,mit ihm steigen und fallen sie, unter dem Einfluß seiner Gesellschaft wachsen sie auf, blühen und verderben und tragen ihrerseits bei zum Niedergang und Zusammenbruch des Staates und der Gesellschaft"[97]).

Durch die Nebenhandlung — nicht aber durch die Haupthandlung — rückt die Herries-Saga auch an die Seite von Galsworthys Hauptwerk, in dem ebenfalls Familiengeschichte und Zeitgeschichte in nahe Beziehung gebracht sind. „Die Forsytes sind ein Abbild der Gesellschaft, ihre Geisteshaltung, ihr Charakter, ihre Lebensstellung wird bedingt durch den Viktorianismus. Die Auflösung dieser Gesellschaft im Kleinen durch die Lösung des Begriffes „possessive instinct" löst auch das Ende dieser Viktorianischen Zeit aus[98]). Der Familienname der Forsytes wird zu einem Begriff, der nach gesellschaftlichen Maßstäben abgegrenzt wurde und sich auch auf Nichtfamilienmitglieder erstrecken kann. „Forsyte zu sein, bedeutet das Verwachsensein mit einer bestimmten Geisteshaltung"[99]). Die Geisteshaltung der Herries ist dagegen nur aus ihrem einmaligen Familiencharakter heraus gebildet und ist nicht ohne weiteres übertragbar auf Außenstehende Die Herries sind kein Abbild, sondern ein Ausschnitt aus einer allerdings typisch englischen Gesellschaftsschicht[100]).

---

[97]) E. Kutzer, a. a. O., S. 52. — Auf Einzelfragen der Verwandtschaft zwischen beiden Werken kann hier nicht eingegangen werden. Nur ein Hauptunterschied sei hier vermerkt: Zola zeigt unmißverständlich seine subjektive Einstellung zu der geschichtlichen Epoche; sie ist diktiert von einem Haß gegen die Gesellschaft und die Zeit des zweiten Kaiserreiches. Walpole hält jede auffallende Wertung im Hintergrund; er kritisiert zwar, wahrt aber die Rolle des „chroniclers", der berichten will und nur unauffällig seine Sympathie oder Antipathie durchblicken läßt.

[98]) E. Kutzer, a. a. O., S. 100.

[99]) E. Kutzer, a. a. O., S. 103.

[100]) Es zeigt sich eine Parallele zwischen den Werken beider Dichter dadurch, daß auch Walpole die einseitige Geisteshaltung der „Family" und damit der ganzen Gesellschaftsschicht kritisiert und ablehnt, wenn auch nicht so eindeutig und auffallend wie Zola; ähnlich bei Galsworthy: „Die Schilderung dieser Gesellschaft ist auch zugleich eine Kritik, die im Niedergang und Zerfall der Forsyte-Familie ausgedrückt ist." (E. Kutzer, a. a. O., S. 100.)

Der Höhepunkt der Nebenhandlung fällt mit einem Höhepunkt der Haupthandlung zusammen: Judiths 100. Geburtstag ist Höhepunkt sowohl der Familiengeschichte wie ihres persönlichen Lebensschicksals. (Vgl. F 790 ff.) Die Bedeutung eines Moments der Haupthandlung wird dadurch verstärkt, daß ein entsprechendes Moment der Nebenhandlung zu ihr in Parallele gesetzt wird und so ihren Spannungsgehalt unterstreicht. Judiths Leben hat sich der Entwicklungstendenz des Familienschicksals angeglichen. Hier wird durch parallele Linienführung eine dramatische Wirkung erzielt. Stärker ist die dramatische Wirkung durch Kontraststellung beider Lebenslinien. Das Leben der Nur-Romantiker strebt einem Ziele zu, das in gerade entgegengesetzter Richtung zu dem Ziel der einseitigen Realisten sich befindet. Der Hauptton der Darstellung liegt stets auf den Erlebnissen der Romantiker. Die „Family" ist nur wichtig als Gegenspieler, als Ursache der äußeren Verwicklung, nicht um ihrer selbst willen. Sie führen das äußere Moment herbei, das die inneren Kämpfe der Hauptpersonen auslöst und die Haupthandlung vorwärts treibt. Die Art und Weise, wie sich ihr Leben gestaltet, bleibt in den Einzelheiten unerwähnt; das geschäftliche, soziale und geistige Leben der „Family" wird nicht ausführlich geschildert; gelegentliche Streiflichter beleuchten ihre Beschäftigung und Denkweise[101]). Sie treten nur auf, wenn sie im Leben der Hauptpersonen irgendwie eine Funktion erfüllen. Bei der Charakteristik zeigte sich schon am Gegensatz zum Typus um so klarer das Wesentliche im Charakter der romantischen Persönlichkeit; so zeigt sich auch bei der Handlungsführung das Wesentliche im Leben des Romantikers um so klarer am Gegensatz zu dem Leben der „Family" und ihrer Repräsentanten. Die „Family" hat als Ganzes nur die Aufgabe, durch Kontrastwirkung das Leben der Romantiker schärfer heraustreten zu lassen und im Handlungsverlauf Bewegung zu schaffen. Die Nebenhandlung verläuft stetig aufwärts und steht dadurch im Gegensatz zur Lebenslinie der einzelnen Romantiker, die von Höhepunkt zu Höhepunkt auch aufwärts klettert, aber von Tiefpunkten und schweren Krisen unterbrochen wird.

Vererbung.

Das Geschlecht der Herries scheidet sich in die zwei feindlichen Lager: einerseits die „Family", das sind diejenigen Familienmitglieder, deren Hauptmerkmal die „confident security" ist, und die sich darauf eine realistische Lebensauffassung aufbauen und dadurch wieder Schützer der Familientradition werden; andererseits die rebellierenden Romantiker, die durch ihre „imagination" den engen Rahmen der Familientradition durchbrechen. Diese beiden Geisteshaltungen vererben sich von Generation zu Generation. Es stehen dabei immer wenige Vertreter des romantischen Lagers einer Mehrzahl von Vertretern des anderen Lagers gegenüber. Oft muß sich ein Einzelner der „Rebellen" mit der Gesamtheit der „Family" auseinandersetzen. Der ganze Aufbau der Saga beruht auf diesem Prinzip der Vererbung geistiger Eigenschaften. Es wiederholt sich deshalb immer wieder der gleiche Vorgang: Der Kampf zwischen den beiden Lagern. (Vgl.

[101]) Bei der Darstellung der Lebensweise der Familie findet Walpole Gelegenheit, ein historisch getreues Bild der sozialen, politischen und kulturellen Entwicklung Englands während der letzten 200 Jahre zu entwerfen. Sein Realismus äußert sich darin, daß er oft Einzelheiten erwähnt, wenn sie auch nicht direkt mit der Handlung in Beziehung stehen. So ist allein schon die Kleidung der Personen in den verschiedenen Generationen so zeitgetreu beschrieben, daß daran die Modeströmungen und Geschmackwandlungen in den verschiedenen Epochen genau verfolgt werden können.

R. 177.) Diese Spannung im Familiencharakter gehört zur Erbmasse des Stammes. Im Blut des Geschlechtes pflanzen sich die beiden Strömungen fort und teilen sich in jeder Generation in verschiedene Richtungen. Der eine der beiden Hauptarme fließt in die Breite. Die Mehrzahl der Herries sind durch eine realistische Einstellung gekennzeichnet. Der andere Hauptarm kommt nur an wenigen Stellen zum Durchbruch, dafür aber mit um so größerer Wucht: Nur vereinzelt tauchen im weitverzweigten Stammbaum die Nur-Romantiker auf; ihr romantischer Charakter ist besonders stark ausgeprägt, ihr Schicksal meist tragisch. An wenigen Stellen treffen die beiden Strömungen wieder zusammen: Diese Menschen vereinen in sich wieder beide Tendenzen der Erbmasse und werden zu besonders ausgeprägten Exponenten aller ursprünglichen Stammesmerkmale. War schon an der auffallenden Wiederkehr der gleichen einheitlichen äußeren Merkmale — high cheek-bones and long forehead — die starke Gebundenheit aller Herries an biologische Erbgesetze zu erkennen, so äußert sich diese Macht des Blutes noch stärker auf geistig-seelischem Gebiete.

Auf die starken Auswirkungen der erbgesetzlichen Vorgänge wird vielfach hingewiesen, teils direkt durch den Erzähler, teils durch die Personen, die sich der großen Bedeutung der Erblichkeit bewußt werden. Es vererben sich von den Eltern auf die Kinder sowohl charakteristische äußere Merkmale wie auch Eigenschaften des Geistes und der Seele. So sind besonders an John viele Anlagen seines Vaters Francis wieder zu erkennen: „some reserve and shyness, that kept him apart; he inherited that from his father." (F. 223; vgl. F. 452; über Adam-Judith: F. 324, 356; über Judith-Mirabell: F. 513). Judith erkennt, daß diese Erblichkeit nach einer gewissen Gesetzmäßigkeit vor sich geht und wie in kleinen Eigenheiten so auch in der ganzen Geisteshaltung und Seelenverfassung der Familienmitglieder zur Geltung kommt: „Strange how the same patterns were for ever returning . . ." (F. 4.)

Die beiden Strömungen des Erbgutes wandern unverändert von Generation zu Generation. Oftmals tritt nur eine der beiden Anlagen in Erscheinung. Durch Heirat verbindet sich damit die andere und bei den Kindern, die dieser Ehe entsprossen, teilen sich dann die beiden Erbströme in gleichem Maße; oder der eine Erbteil blieb verdeckt, trat nicht sichtbar zutage und wurde doch frisch und urkräftig an die kommenden Geschlechter weitergegeben. Die ursprünglichen Anlagen der Keimbahn bleiben unverändert, wenn sie auch bei den einzelnen Trägern sich mit anderen einmaligen Charaktereigenschaften und Merkmalen des Leibes vermischen und unter dem Einfluß der Umwelt oder des eigenen Willens anders hervortreten. Die gleichen Anlagen kreisen im Blute der aufeinanderfolgenden Generationen.

So sind hier im Stammbaum der Familie[102]) Vererbungsgesetze aufgezeigt, die als Grundgesetze der Vererbung für den ganzen Bereich

[102]) Auch in E. T. A. Hoffmanns Stammbaumroman „Die Elixiere des Teufels" liegt der Saga eine solche Gesetzlichkeit der Vererbung zugrunde. „Sage bedeutet hier Vererbung: Neben der Vererblichkeit äußerer Eigenheiten eine gleiche Disposition des Blutes zu bestimmten Gefühlen und Handlungen, ein Erben der Neigungen, der Liebe und des Hasses der Vorfahren gegenüber bestimmten Personen und Familien." (Elis. Kutzer, a. a. O., S. 13.) — Bei Hoffmann werden die Folgen dieser Erbvorgänge nur im Leben eines einzelnen Menschen, des Mönches Medardus, aufgewiesen; die Vorgeschichte ragt viel stärker in den Handlungsverlauf hinein, indem nicht nur die Anlagen seiner Vorfahren in Medardus wiederkehren, sondern auch ihre Taten von ihm gebüßt werden müssen; das Moment der Erbsünde ist richtunggebend für die Handlung. Bei Walpole werden dagegen die Wirkungen der Vererblichkeit an den Schicksalen einer ganzen Reihe von Generationen vorgeführt; die Handlung erstreckt sich über

des Lebens anerkannt sind. Darin zeigt sich wieder Walpoles Realismus, daß er sogar naturwissenschaftliche Gesichtspunkte und Erkenntnisse auf seine Romane überträgt. Das Mendelsche Gesetz der Vererbung und Darwins Deszendenztheorie werden so dem Grunderlebnis der Romane — der ewigen Wiederkehr des gleichen polaren Lebensprinzips — dienstbar gemacht.

Die auf Vererbung beruhende Spannung innerhalb der verschiedenen Generationen wird vom Erzähler dadurch erhellt, daß er in direkter Charakteristik die einzelnen Personen nach dem Anteil, der ihnen an dem einen oder dem anderen blutsmäßigen Erbteil überkommen ist, voneinander absondert. Bei der Charakteristik der Einzelpersonen wurden schon entsprechende Beispiele angeführt; hier sollen nur noch einige Stellen erwähnt werden, in denen besonders auffallend das Typenhafte der ererbten Stammesmerkmale herausgestellt wird. Schon die Kinder sind deutlich in die zwei Lager geschieden: „. . . the girls were all Herries. Veronica and Amabel of one kind and poor little Jane of the other." (F. 372.) Das Phantasievermögen, die „imagination", bildet die Scheidewand, welche die Realisten von den Romantikern trennt: Die drei Kinder Pomfrets werden so charakterisiert: „They, like their father, were Herries of the unimaginative, matter-of-fact breed. They took things as they came . . ." (R. 61.)

Weniger kategorisch und künstlerisch wirkungsvoller ist auch hier wieder die indirekte Charakteristik. Die Spannung, die sich von Generation zu Generation weiter vererbt und von den beiden gegensätzlichen Typen getragen wird, dieses Hauptmerkmal im Charakter der Familie wird von den Personen des Romans sehr häufig hervorgehoben. In ihren Gesprächen berühren sie oft dieses Thema, suchen sich klar zu werden über die Bedeutung dieser erbgesetzlichen, schicksalhaften Grundtatsache des Familiencharakters. Besonders sind es die tiefer veranlagten Romantiker, die sich darüber Gedanken machen und dadurch sich selbst sowohl wie ihre Familie charakterisieren. (Vgl. J. 307; F. 284; F. 536.) Brun, der unbeteiligte, interessierte Beobachter des englischen Gesellschaftslebens, trifft in einem sachlich kühlen Gespräch mit dem Künstler Bertrand die Feststellung: „An interesting family, these Herries. So typically English and yet with a strain of something —." (V. 445.) Wie er, so scheint auch Barney, der Schriftsteller, die Aufgabe zu haben, mit treffenden Bemerkungen die Situation zu beleuchten. Doch sind seine häufigen Ausführungen trotz ihrer Länge nicht störend, da sie stets den Bedürfnissen seines Gesprächspartners angemessen sind, aus der Situation herauswachsen und seiner eigenen Mentalität, seiner geistigen Regsamkeit entsprechen. So erklärt er der jungen Vanessa bei ihrem ersten öffentlichen Auftreten die gesellschaftliche Bedeutung der Familie und gibt ihr dann eine Analyse des Familiencharakters: „We are terrified of anything out of the normal. If we see it we fight and slay it. Unhappily there is a strain of the artist in our family. It breaks out again and again . . ." (V. 91; vgl. V. 401, F. 157.) Meist sprechen die Personen von einem ihnen nahestehenden Verwanden und verknüpfen ihre Ansicht über ihn mit ihrer Auffassung von dem Wesen der Familie über-

---

einen größeren Bereich des Stammbaumes und ist nicht nur Erhellung und Auswirkung der Vorgeschichte; der Gedanke der Erbsünde tritt nicht so auffallend hervor.

Es kann hier nicht weiter auf das Verhältnis zwischen E. T. A. Hoffmann und Hugh Walpole eingegangen werden. Eine nähere Untersuchung würde sicher manche Beziehungen zwischen ihren Werken — vor allem in der Darstellung der romantisch gezeichneten Personen und der symbolischen Verflechtung von äußerer und innerer Handlung — erkennen lassen.

haupt, sie leiten von dem ihnen vorliegenden Einzelfall über zu der allgemeinen Tatsache. (Vgl. J. 281, J. 317, F. 157.)

Je nach der Einstellung des urteilenden Menschen werden die beiden sich vererbenden Strömungen und ihre Träger benannt. Für die „normalen" Realisten ist die Art der Andern völlig unerklärlich. Margaret kann z. B. die ungewöhnliche Seite ihres Mannes nicht verstehen: „the mad strain in the Herries family was not for her..." (F. 764.) Von den Uranfängen der Familie an wurde stets das anormale Verhalten der Romantiker von ihren selbstgerechten Brüdern in einer Weise kritisiert, die auf den Standpunkt des unduldsamen Kritikers ein besonders charakterisierendes Licht warf: „‚I am a sensible man', chanted the first Herries striding across the naked body of his enemy, Romance or Illusion — and so ever since have his stalwart descendants chanted. ‚The man's a fool.' ‚The woman's an ass.' ‚I can't think what he's after.' ‚A madman.' . . . ‚Imagination.' ‚An atheist.' — such and so have ever been the words and phrases of contempt in the mouths of following generations of Herries." (R. 176.) Die H-S setzt mit dem Jahre 1730 ein; aber das Stammesmerkmal reicht noch weiter in frühere Generationen zurück. Die „wild side" hat wohl ihren Ursprung in den Zeiten, als die ersten Herries an der schottisch-englischen Grenze ein ungezügeltes Räuberleben führten: „For hundreds of years they had been drunken, robbing Border freebooters." An dem Tage nach seiner Ankunft auf dem alten, verfallenen Familienstammsitz in Cumberland überdenkt Rogue Herries seine eigene bewegte Vergangenheit und weiterhin die Vorgeschichte der Familie, soweit sie ihm bekannt ist. Ein Namensvetter von ihm, „his great-great-grandfather", Francis, hatte sich in den Zeiten der Königin Elizabeth hier in dem weltabgelegenen Cumberland niedergelassen. Er hatte schon beide Anlagen in sich vereint und vergebens um den Ausgleich des inneren Gegensatzes gerungen: „. . . in that old Elizabethan Herries this romantic dreaming went ill enough with hardness, his pushing ambitions, his desire for wealth. Between the two stools of temperament he fell to the ground, as many another Herries had done before him." (R. 36.) Auch sein Nachkomme Francis hat unter demselben inneren Zwiespalt zu leiden, wie noch mancher Herries nach ihm. Und ebenso ist die ganze Familie in zwei Teile gespalten, die nichts miteinander gemein haben und einander nicht näher kommen können. Zweihundert Jahre später macht Vanessa diese Erfahrung, als sie vergeblich versucht, sich der realistisch eingestellten Cynthia verständlich zu machen: „‚One half of our family will never understand what the other half is after — never, never, never!' Vanessa thought." (V. 645.) Bei der Wiedergabe von Francis' Ueberlegungen und Vanessas Gedanken zeigt sich deutlich wieder die verallgemeinernde Gestaltungsweise: Eine gegebene Situation wird ins Allgemeine übersetzt in einer Weise, die ganz der Denkweise der Menschen nachgebildet ist. Indem die Gedanken und Urteile der verschiedensten Familienmitglieder über den gleichen Tatbestand erwähnt werden, wird er von den verschiedensten Seiten in vielfacher Formgebung gespiegelt. Auch hier steht die Standpunktstechnik in Verbindung mit dem Gestaltungsprinzip der Häufung. Ständig wird im ganzen Romanzyklus der Gegensatz in der Struktur des Familiencharakters und die durch Vererbung daraus entstehende Spannung innerhalb aller Generationen des Geschlechtes besprochen; durch Wiederholung wird so

dieses wichtige Faktum, der Ausgangspunkt alles Geschehens dem Leser eindringlich eingeprägt[103]).

Sowohl die Eigenschaften der Familie als Ganzes wie der einzelnen Familienmitglieder wurden so durch die ausführliche, bis ins Einzelne dringende Charakteristik herausgestellt. Die Menschen und die Gemeinschaft, in der sich ihr Leben hauptsächlich abspielt, wurden dem Leser nähergebracht; es wurde ihm dadurch die Möglichkeit gegeben, sich — trotz der Vielzahl der auftretenden Personen und trotz der umfangreichen Verzweigung des Familienstammbaumes — eine klare Vorstellung von ihrem Wesen und ihren Lebensverhältnissen zu machen. Es ist auf diese Weise durch die realistische Schilderung ein fester Ausgangspunkt für alle weiteren Vorgänge geschaffen, wodurch selbst die seltsam anmutenden Erlebnisse der romantisch empfindenden Menschen einen glaubwürdigen Rückhalt und eine wirklichkeitsgetreue Grundlage besitzen.

Die psychologische Darstellung.

Im Mittelpunkt der Romane Walpoles steht der Mensch, sein Fühlen, Denken und Wollen. Das Hauptinteresse des Schriftstellers ist auf das seelische Erleben der Menschen gerichtet; ihre innere Entwicklung darzustellen, ist Hauptziel seines Schaffens. „The changes, alterations and growing-up Development may be said to be inside him rather than out, and there they were vital enough." („Fortitude", S. 76.) Was hier von Peter Westcott gesagt ist, gilt im gleichen Maße für alle anderen Hauptpersonen von Walpoles Romanen. Die äußeren Ereignisse sind nur dadurch von Bedeutung, daß sie diese innere Entwicklung auslösen und beeinflussen, in der Seele des Menschen einen Widerhall finden und hier einen schon vorhandenen Konfliktstoff zur Entladung bringen. Vanessa ist der Ueberzeugung: „that people are more important than time" (V. 645); die Menschen sind für Walpole auch wichtiger als andere Erscheinungen des Lebens, die nur die Außenwelt berühren. An den äußeren Ereignissen, an den oberflächlichen Momenten des Alltagslebens sowohl wie an den großen zeitgeschichtlichen Vorgängen will er die vorherrschende Macht der inneren Welt aufzeigen, will er darstellen „what each man does with his soul". (V. 695.)

In dieses Innenleben der Menschen sucht er auf psychologischem Wege einzudringen; mit den Mitteln der Psychologie bemüht er sich, das zutage zu fördern, was er in den Tiefen der menschlichen Seele angetroffen hat. Er ist sich dabei bewußt „how infinite were the differences between human beings, how dark and lonely every human soul, how dangerous the task of stepping forward into that mystery". („Wintersmoon" S. 355; vgl. S. 229, 299, 467.) Er weiß von den bekannten Tatsachen des menschlichen Bewußtseins, von den wechselnden Gefühlen, von der ganzen Skala der Empfindungen, von den höchsten Glücksgefühlen bis hinab zu der tiefsten Niedergeschlagenheit und Verzweiflung. Er weiß von den edlen Regungen der Liebe und Freundschaft wie auch von den verwerflichen Trieben, von Neid und Haß.

---

[103]) Dieser Standpunktswechsel wird auch bei der Schilderung der Handlung vorgenommen. Er ist ein wichtiges Gestaltungsprinzip, das auch von Galworthy für die Darstellung der Handlung angewendet wird. E. Kutzer weist darauf hin, daß die Schilderung in Galsworthys Romanen „nur selten eine direkte Darstellung der Handlung ist, sondern daß der Zuschauer den Standpunkt ändert, mit den Forsytes die Dinge sieht, daß mit einer Art Spiegelverfahren gearbeitet wird . . . Das Geschehene findet sein Echo an der Forsyte-Börse, deren Betrachtungen die Funktionen erfüllen, die sonst von Briefen, Prophezeiungen u. a. übernommen werden". (a. a. O., S. 113/15.)

Er kennt die Vorgänge des klaren Bewußtseins ebenso wie das überstürzte, unzusammenhängende Treiben in den Sphären des Unbewußten und des Traumes. Er erforscht den normalen Ablauf aller Seinsäußerungen mit derselben eindringenden Schärfe wie die verwirrten, rätselhaften Zustände des Anormalen, des Wahnsinns und er schildert die täglichen, gewöhnlichen Erlebnisse des realistisch eingestellten Menschen mit derselben Ausführlichkeit wie die ungewöhnlichen Erlebnisse, Phantasievorstellungen und Visionen der romantisch empfindenden Menschen. All dies und dazu noch die vielen ungezählten Zwischenstadien, in denen diese innere Welt des Menschen sich befinden kann, zusammen mit den Vorgängen in der Außenwelt machen erst das „real life" des Menschen aus.

In seinen literar-kritischen Werken finden sich manche Hinweise darauf, wer ihm auf diesem Wege der Erforschung der Innenwelt des Menschen vorangegangen ist, wer ihm auf diesem Gebiete als Vorbild vorschwebt. Es sind vor allem Dostojewskij, Turgenjew, Tolstoi und Joseph Conrad, deren Seelengemälde er bewundert und denen er darin zu folgen sich bemüht. An Trollope hatte er die lebensechte Charakteristik gelobt, aber „acute though his observation of detail is, he does not psychologically notice very much more in his characters than the average man would notice." (H. W., Trollope, S. 187/8; vgl. S. 36, S. 174.) Außer den Russen schätzt er noch besonders den Amerikaner Henry James, dessen große Bedeutung für die Weiterentwicklung der englischen Romankunst darin bestand, daß er die Möglichkeit entdeckte „for all the adventures of life to take place inside the human being rather than outside . . . he discovered a new continent of psychology and emotion." (H. W., „Novel", S. 26/7)[104]).

Direkte Analyse.

Gedankenwiedergabe durch objektiven Bericht.

Die psychologische Darstellungsweise Walpoles zeigt sich zunächst darin, daß er — entsprechend der direkten Charakteristik — die seelischen Erlebnisse der Menschen direkt wiedergibt, daß er unmittelbar beschreibt, was in ihrem Innern vor sich geht. Die Seeleninhalte, die inneren Krisen und Kämpfe werden vom Erzähler selbst ausführlich und eindringlich analysiert. Diese direkte Wiedergabe entspringt dem Bestreben, innere Vorgänge möglichst eindeutig zu fixieren und steht also im Zusammenhang mit dem häufig wiederkehrenden Gestaltungsprinzip der Klärung und Verdeutlichung. Sie erstreckt sich über den ganzen Bereich des Innenlebens, beschreibt die Gedanken und Vorstellungen, die im klaren Bewußtsein der Menschen vorhanden sind, schildert ihre Empfindungen, Gefühle und Leidenschaften sowohl wie die Vorgänge in ihrem Unterbewußtsein. Die Wiedergabe der Gedanken der Menschen nimmt oft einen breiten Raum ein; ganze Abschnitte und Seiten sind angefüllt von dem, was sie in einer bestimmten Situation gerade denken. (Vgl. J 465—467; J 480 u. a.) Die lange Kette der Gedanken wird dann gern vom Erzähler mit einer abschließenden Bemerkung beendet, wie an folgender Stelle nach einer längeren Wiedergabe von Davids Gedanken: „. . . all this was in David's mind and consciousness." (R. 114; vgl. R. 479.) Die eigentlichen wesentlichen Gedanken, welche

[104]) Selbstverständlich wurde auch schon in früheren Epochen der englischen Literatur das Innenleben der Menschen erforscht und dargestellt. Nur war das Interesse der Dichter noch nicht so ausschließlich und mit solcher Intensität auf die psychologischen Vorgänge gerichtet.

von den Menschen während eines oberflächlichen Gespräches vorsichtig zurückbehalten wurden, werden dem Leser zugänglich gemacht, indem sie vom Erzähler zusammengefaßt werden: „Behind the wall of talk and laughter they were moving on their secret ways. Will was stiff with triumph. This was a grand dinner. He would show brother Francis at Uldale . . . Elizabeth . . . Walter . . . And Judith herself began to wish to escape . . .“ (J 372/3.) Oder der Gedanke wird in einem vollkommenen Satze wiedergegeben, als ob er tatsächlich formuliert worden wäre „His unspoken words were: ‚She has the command of you. You do not dare to let her go.‘“ (J 351; vgl. J 103, V 286.) Ganz lebhaft, wie natürliche Rede, werden die Gedanken aufgezeichnet: „This grows grander every month. Up, up, up. And at Uldale we go down, down, down! Never mind. The battle is not ended yet . . . Yes, Adam is ugly. . . . That strange pang at heart again! He charms everyone! . . . But J wish him to charm everyone, to be happy . . . — always.“ Wiederholungen, Interjektionen, Ausrufezeichen, Sperrdruck, Pausezeichen verstärken den Eindruck, ols ob wirklich gesprochen werde und zeigen die starke innere Bewegung und Anteilnahme an. Der temperamentvolle Ablauf der Gedanken, die logisch aus der Situation hervorspringenden Assoziationen verraten den erregten Gemütszustand: „And then, following quickly on this, cutting the self-sufficient tones of Rodney . . . came this thought: ‚Jn ten days we shall be in Watendlath . . . Adam will be mine, mine, mine!‘ She could almost hear the sheep . . . ‚Oh, if anything should hinder my reaching there! But nothing can, now surely nothing can!‘ Jt was as though she were planning to get as far as China!“ Der Erzähler unterbricht mit einem erläuternden Vergleich und schildert dann den Fortgang des Gesprächs, das die ganze Zeit über von Judiths Gedanken zurückgedrängt worden war. Sie nimmt wieder auf, was um sie herum vorgeht; aber gleich drängt der dominierende Gedanke — Stolz und Liebe zu Adam — nochmals ungestüm hervor: „The thought came to her . . .: ‚Oh, if Adam could grow into the master of them all, rule the pack of them! He could. He was even now twice their spirit . . .‘“ (J 468/9). Das Innenleben nimmt den Menschen ganz gefangen; er ist völlig von dem in Anspruch genommen, was ihn im Innersten bewegt, so daß alles, was in der Außenwelt vor sich geht, nur zweitrangige Bedeutung erhält: Judith trifft eine für ihr ganzes Leben ausschlaggebende Entscheidung; völlig geistesabwesend für die gleichgültigen Reden Jennifers gibt sie sich ganz ihren Ueberlegungen hin, aus denen sie erst bei einer Gedankenpause durch eine Bemerkung Jenifers wieder herausgerissen wird: „To fight whom? Here Jennifer's voice broke through: ‚. . . That will be most agreeable. J have always said . . .‘“ Die Pausenzeichen, die im Texte stehen und andeuten sollen, daß Jennifer schon vorher gesprochen hatte, von Judith aber nicht gehört worden war, zeigen am Schluß eines Satzes an, daß Judith's Aufmerksamkeit sich wieder ihren eigenen Gedanken zuwendet: „we must certainly have a new wall paper . . .“

Das Erlebnis wird von dem Menschen gedanklich verarbeitet; er sucht aus der seelischen Krise sich zur Klarheit durchzuringen; die Gedanken folgen dem Verlauf der inneren Auseinandersetzung und zeigen den Fortgang des Konfliktes an: „Her thoughts were wild, incoherent, most mingled.“ (F 6.) In solchen Augenblicken ist der Mensch ganz nach innen gekehrt, die Gedanken haben die Obergewalt über ihn, er kann sie nicht nach seinem Willen dirigieren, denn sie gehorchen den Gesetzen, die ihnen von der Stärke des Erlebnisses vorgeschrieben sind. Sprachlich kommt diese Vorherrschaft der Gedanken dadurch zum Ausdruck, daß starke Bewegungsverben das wuch-

tige Hervorströmen der bewußtwerdenden Gedanken bezeichnen: Francis steht ganz im Banne seines Erlebnisses mit Mirabell; nach ihrer Flucht hat er lange vergeblich nach ihr gesucht; nur schwer kann er die Erinnerung an die glückliche Zeit mit ihr eindämmen: „strange thoughts crowding on to him; . . . His visions stopped here. He drove them back. Of what use? All, all had been a preparation for Mirabell. He saw her . . . these too he must drive back. But his longing he could not control . . ." (R 456.) Trotz seines Bemühens, den unwillkommenen Gedanken Einhalt zu gebieten, kann er die erregte Seelenstimmung nicht beeinflussen. In die Lebhaftigkeit seiner Gedankenbewegungen wird hier der Leser dadurch eingeführt, daß direkte Gedankenwiedergabe und Bericht von der „erlebten Rede" abgelöst und unterstützt werden: „He drove them back. Of what use? All, all had been a preparation for Mirabell . . ." Kein Anführungszeichen, keine einleitende Konjunktion und kein übergeordnetes Zeitwort kündigen den neuen Gedanken an. Die Gedanken werden nicht abstandhaltend vom Erzähler berichtet; ganz unvermittelt und unvermerkt fließen Bericht und erlebte Rede ineinander über.

Erlebte Rede.

Die „erlebte Rede" ist ein bei Walpole häufig auftretendes Stilmittel. Sie entspringt dem Bestreben des Autors, das Innenleben der Menschen möglichst unverändert und wirklichkeitsgetreu zu vergegenwärtigen; er kann durch sie in ihre geheimsten Seelenregungen einführen. Der Gedanke ist in seiner ganzen Schärfe und Unmittelbarkeit erfaßt und drückt aus, was den Menschen innerlich bewegt. Der Erzähler selbst tritt völlig zurück und überläßt den erlebenden Menschen sich selbst; er hat sich dergestalt in seine Psyche und die seelische Situation hineinversetzt und eingefühlt, daß er ihm nicht mehr objektiv gegenübersteht wie im Bericht, sondern sich selbst vollständig ausschaltet und nur noch die dargestellte Person aus sich heraus wirken läßt. Dem Leser wird so ein ungetrübtes, spontanes Empfangen ermöglicht, denn kein Mittler steht mehr zwischen ihm und dem dargestellten Menschen, er kann an seiner Gedankenwelt und an seinem Erleben unmittelbar teilnehmen und mit ihm sich eins fühlen." Der fühlbare Gegensatz zwischen dem bloßen Bericht und dem Selbstgespräch in Anführungszeichen übt nicht die aufwühlende Wirkung aus, die der kaum merklichen, dem Auge sich nicht aufdrängenden erlebten Rede eignet. Ein Mittel, das unwiderstehlich ist, gerade weil man es fast unbewußt hinnimmt . . . Durch erlebte Rede wird Erzählung zur Darstellung. Darstellung wirkt unmittelbar auf unsere Sinne"[105]). Die erlebte Rede ist so eines der wirkungsvollsten Stilmittel des psychologischen Romans. „Der reine Bericht aus der „Außensicht" des Erzählers ist durchbrochen; die „Innensicht" aus dem Blickwinkel der Figur erreicht"[106]). Sprachlich ist sie mit der direkten und der indirekten Rede verwandt, unterscheidet sich aber doch wesentlich von ihnen: sie verzichtet auf die Einführung durch ein übergeordnetes Zeitwort wie es die oratio obliqua gebraucht und setzt die erste Person in die dritte Person um. „Durch die Unterdrückung des Zeitworts gibt der Erzähler das Wort den Menschen seiner Erzählung. Ein Satz wird hingestellt wie etwas Unabhängiges"[107]).

---

[105]) Oskar Walzel, Von „Erlebter Rede" in „Das Wortkunstwerk", 1926, S. 225.
[106]) Curt Blaß, Erlebte Rede — Unmittelbare Dacht, Die Lit. 27. Jg.
[107]) Walzel, a. a. O., S. 208.

Die Verwendung der erlebten Rede in der modernen Literatur wurde schon vielfach beobachtet und beschrieben[108]). Oskar Walzel nennt sie ein „verkapptes Selbstgespräch" und stellt fest, daß sie in enger Verwandtschaft zur dramatischen Ausdrucksart stehen könne. „Was der berichtende und beschreibende Erzähler, mit Absicht in eine große Ferne rückt, also dämpft, läßt die erlebte Rede in kraftvollster Farbe erstrahlen"[109]). Sie kommt so dem Stilwollen des Expressionismus entgegen, steht aber doch auch wieder zugleich dem impressionistischen Stil nahe, da sie ein inniges Miterleben gestattet und der Erzähler durch Einfühlung sich dem Dargestellten hingibt. „Gerade der Impressionist will jeden Anschein vermeiden, als rede der Erzähler deutend in die Vorgänge hinein. Darum berichtet er nicht, was er von den Vorgängen weiß, sondern zeigt wie die Vorgänge sich in den Menschen der Erzählung spiegeln, während sie die Vorgänge erleben"[110]). Hier ist der deutliche Beweis gegeben, daß ein und dasselbe Stilmittel von zwei ganz entgegengesetzten Kunstrichtungen verwertet wird und verschiedene Wirkung ausüben kann, je nachdem wie und von wem es gehandhabt wird[111]). Der Expressionist nützt die erlebte Rede, um Spannung und Aktivität auszudrücken; der Impressionist verwendet sie, weil sie seiner passiven Grundhaltung gemäß ist[112]).

Bei Walpole dient die erlebte Rede dazu, Bewegung, Spannung und Aktivität in die Vorgänge hineinzutragen und nähert sich so expressionistischem Kunstwillen. Sie ist fast ausschließlich für die Gefühls- und Gedankenwiedergabe der romantisch veranlagten Hauptpersonen verwendet. Diese Menschen sind keine passiven Naturen, die sich dem auf sie zuströmenden Eindrücken willenlos hingeben; das in ihrem Innern sich überstark auswirkende Erlebnis muß sich wieder entladen; die starke seelische Spannung, in der sie sich befinden, bemächtigt sich ihrer Bewußtseinsvorstellungen, die Gedanken können nicht mehr zurückgehalten werden, suchen ungestüm einen Ausweg und drängen impulsiv nach außen[113]). So an folgender Stelle: Judith hatte eine leidenschaftliche Auseinandersetzung mit Jennifer; als sie nachher mit Francis zusammen wegfahren, sprechen sie nur Nebensächliches miteinander; Judith kann sich aber nicht so schnell beruhigen: „Francis was

---

[108]) Der Begriff wurde von E. Lorck geprägt: „Die erlebte Rede"; Heidelberg, 1921; andere Arbeiten darüber: Elis. Herdin, Studien über Bericht und indirekte Rede im modernen Deutsch, Diss. Upsala, 1905 — Gertraud Lerch, „Die uneigentlich direkte Rede" (Festschr. für Karl Voßler, 1922), — Edith Aulhorn, Zur Gestaltung seelischer Vorgänge in neuerer Erzählung (Festschr. f. O. Walzel), — Theod. Kalepky, Zum „Style indirect libre" („Verschleierte Rede"); G. R. M. 5. 1913. — O. Jespersen, „Representend Speech", — Otto Funke, Zur „erlebten Rede" bei Galsworthy, Engl. Stud. 64, S. 451, — E. Lerch, Hauptprobleme der franz. Sprache, S. 91ff, — J. Badenhausen, Die Sprache Virginia Woolfs, Diss. Marburg, 1932, S. 40ff, — Karl Witt, Erlebnis und Gestalt in den Dichtungen H. Conrads, Diss. Kiel, 1932, S. 54ff, — F. Menniken, In „Neuere Sprachen", 1919, S. 236, über „erlebte Rede" im Englischen.

[109]) Walzel, a. a. O. S. 228.

[110]) Walzel, a. a. O. S. 224.

[111]) Vgl. S. 3 dieser Arbeit.

[112]) Vgl. L. Thon, „Die Sprache des dtsch. Impress." S. 95ff. — J. Badenhausen (V. Woolf, S. 47): „Die Verwendung der „erlebten Rede" bei V. Woolf zeigt eine klare Tendenz zum Impressionismus". „Die „erlebte Rede" ist gedämpfter, erzeugt eine „Fernwirkung" dieser flüchtigen, inneren Gedankenwelt. Es ist keine bewegte Handlung, die vor unseren Augen abrollt, sondern ein seltsames Schauen . . ." (S. 45.)

[113]) Vgl. K. Witt, a. a. O. S. 58: „Während in rein impressionistischer Kunst mehr das Nachsinnen und Träumen in erlebte Rede geflossen sind, bringt Conradis Kunst darin mehr ein verhaltenes Feuer, ein banges Fragen, ein Streiten von Trieben." — Es ist also in der Verwendung der erlebten Rede eine gewisse Verwandtschaft zwischen der Darstellungsweise von Conradi und H. Walpole festzustellen.

happy to-day . . . That she should set her servant on to spy and then, without a tremor, admit . . . How lovely that rather selfish droop of her mouth and . . . under their heavy lids! . . . the falseness! That Judith had tried to alienate the children! . . . she did not in her heart care for him. Or did she care? Who could tell for whom she cared? 'Look, Judith, how blue the Lake is! . . .' Yes, she had thought that she had got her way, and that in a week Judith would be gone. She was wrong." (J 319). Durch die erlebte Rede, die meist in der Form von Frage- und Ausrufesätzen erscheint, gibt der Erzähler dem Leser das Gefühl der unmittelbaren Nähe zu der dichterischen Person; er gewährt ihm direkten Zugang zu ihrer Gedanken- und Erlebniswelt. Der dargestellte Mensch tritt lebendig vor ihn hin und spricht zu ihm von dem, was ihn innerlich beschäftigt. Besonders bei der Wiedergabe von Judiths seelischen Konflikten ist die erlebte Rede sehr wirkungsvoll verwendet; sie befindet sich in steter innerer Spannung durch die beiden Seiten ihres Wesens, die um die Vorherrschaft ringen; sie möchte Uldale verlassen, da sie befürchtet, ganz in den engen, realistischen Verhältnissen der Familie sich zu verlieren; ihr Mitleid für Francis, dessen Familie sie vor Walter schützen muß, und ihr eigener praktischer Betätigungswille halten sie aber noch zurück. Durch die erlebte Rede nimmt der Leser lebendigen Anteil an ihrem schweren seelischen Ringen; im Sperrdruck, in der Interjektion und in der Wiederholung kommt die Lebhaftigkeit ihrer Gedanken zum Ausdruck: „She stared into the dark. She would not, no, she would not be caught by these two She would not come back into these Herries affairs . . . But they were so alone. Francis had no one — Jennifer only . . . But she would not be caught . . . Ah, but Walter, riding his white horse, striking at Adam with his whip . . ." (J 435; weitere Beispiele für erlebte Rede: u. a. J 52, 138-9, 225-7, 372-3, 468; R 479, 284; F 73, 271; V 460, 543; „Maradick" S. 318-20 „Fortitude" S. 251-2; „Cathedral" 286-7, 494-6). Die dramatische Auf- und Abbewegung der Gedankenfolge, der leidenschaftlich erregte Zustand ihres Inneren ist eindringlich festgehalten und besonders durch die abgebrochenen Sätze (Pausenzeichen) aufgezeigt; eine Gedankenreihe taucht plötzlich unter, da sie durch den neuen, übermächtigen Gedanken aus dem Bewußtsein verdrängt wird, bis dieser selbst, kaum aufgetaucht, wieder versinkt und einer anderen Vorstellung weicht. Alle Wechselfälle und Schattierungen der seelischen Verfassung des Menschen können so durch die erlebte Rede unverfälscht wiedergespiegelt werden. Da sie meist in kritischen Momenten erscheint und in ihr Gedanken zum Ausdruck kommen, die, aus dem Unterbewußtsein auftauchend, Seelenzustände erkennen lassen, die noch in Vorbereitung sind, erst später stärker hervortreten und das Denken und Tun der Person beeinflußen werden, enthält sie schon die Keime für zukünftiges Geschehen, das sie vordeutend ankündigt, so daß durch sie ein Spannungsmoment in die Handlung hineingetragen wird. Oft zeigt die erlebte Rede einen Fortschritt der Handlung an; sie faßt das Ergebnis des inneren Kampfes zusammen und kündigt an, welchen Entschluß der Mensch in einer wichtigen Frage getroffen hat; mit ihr schließt eine Kette schwerwiegender Gedanken und Erwägungen ab: Vanessa „thought of Judith. She thought of her father. She thought of Will Leathwaite's slow smile. She closed the window. No. Oh no, she could not marry Ellis!" (V 239-40.) Die ruhige, berichtende Darstellung geht plötzlich ohne Ueberleitung in die lebhafte erlebte Rede über. Vanessa hat ihren vorläufigen Entschluß gefaßt. Hier ist die erlebte Rede nichts weiter als ein verkapptes Selbstgespräch. Noch näher steht die Gedankenwiedergabe dem Selbstgespräch, wenn die Gedanken

eingeleitet werden durch Wendungen wie „she was saying to herself" oder „as though he spoke aloud". Z. B.: Benjamin kann die Trennung von Vanessa nicht länger mehr ertragen; er möchte sie in London aufsuchen: „. . . as though he spoke aloud: 'J am walking up this hill and soon J will be gone . . . J must see her . . ." (V 286). Die Gedanken, die ihm durch den Kopf gehen, füllen eine ganze Seite. (Vgl. auch V 410; V 487).

Durch die berichtende Gedankenwiedergabe und durch die erlebte Rede wurden Gedanken dargestellt, die in das klare Bewußtsein des Menschen eingegangen sind. Die Gedankenassoziationen, die dabei zum Vorschein kommen, sind natürliche Folgen des seelischen Erlebens, dem sie entsprungen sind und dessen Auswirkungen sie darstellen. So fügt einmal der Erzähler nach einer längeren Aufzählung der Gedanken einer seiner Gestalten die Bemerkung an: „The sequence of ideas was quite natural and inevitable." (F 16). Dies gilt für alle Fälle, in denen die Bewußtseinsvorgänge vom Erzähler ergründet und die Reaktionen, die irgend ein äußeres Ereignis auslöst, in logischer Reihenfolge registriert werden. Walpole sucht aber auch die Psyche seiner Gestalten zu analysieren, wenn ein solcher natürlicher Ablauf gesetzmäßiger Gedankenreihen nicht zu erkennen ist, wenn ihre seelische Verfassung nicht so eindeutig bloßliegt, keine klar formulierten Gedanken sich aus ihr herauskristallisiert haben und die Menschen selbst sich nur schwer der in ihrem Innern wirkenden Kräfte bewußt werden können. Die romantisch empfindenden Hauptpersonen sind meist zwiespältige Naturen mit einem überaus reichen, komplizierten Innenleben, zu dessen unergründlichen Tiefen sie oft selbst keinen Zugang entdecken können. Sie sehen nicht alle in jeder Situation so klar den vor ihnen liegenden Weg wie Vanessa, noch sind sie sich mit solcher Schärfe und Gewißheit wie sie der Motive bewußt, die in ihnen selbst oder in ihren Mitmenschen wirksam sind: Vanessa lebt mit ihrem geistesgestörten Gatten Ellis zusammen und hat erkannt wie gefährlich es für sie ist, mit ihm noch länger allein zu wohnen: „She saw that the crisis was upon her: She had learnt . . . She knew that his brain always moved . . . She could see clearly . . . She understood too . . . She knew to-night that . . . Because she knew this she had a kind of prevision of what was coming. At least she was quite certain that this very evening would see the finish of all her business here. She even knew . . ." (V 456). Sowohl durch die übersichtliche, gleichgebaute Satzfügung wie durch die gehäufte Anwendung der Verben der geistigen Wahrnehmung und deren bestimmte Bedeutung wird die Zielsicherheit ihrer Denkweise unterstrichen.

Unbestimmte Ausdrucksweise.

Ganz anders und weniger eindeutig ist die Ausdrucksweise, wenn die unsichere, schwankende Gemütslage der Personen beschrieben werden soll. Die romantisch empfindenden Menschen sind nach innen gekehrt, sie leben in einer Welt eigener Gesetzlichkeit, voll unklarer Vorstellungen, verschwommener Gedanken und seltsamer, unfaßbarer Phantasiebilder. Der Erzähler sucht auch hier den Seeleninhalt zu skizzieren; doch kann er ihn nur in Andeutungen wiedergeben und muß zu unbestimmten Ausdrucksmitteln Zuflucht nehmen. Soll dem Leser ein getreues Abbild von den ungewöhnlichen Erlebnissen der dichterischen Gestalten übermittelt werden, dann müssen in ihm selbst möglichst die gleichen Vorstellungen und Empfindungen geweckt werden, die bei den Personen des Romans anzutreffen sind. Der Erzähler muß natürlich in

Kauf nehmen, daß das Einfühlungsvermögen der einzelnen Leser verschieden groß ist; er kann sie nur zur Anteilnahme aufrufen und muß es ihnen überlassen, wie weit sie gewillt oder fähig sind, sich in die geschilderte seelische Situationen hineinzuversetzen. Die romantischen Erlebnisse seiner Gestalten kann er nicht ins grelle Tageslicht zerren, ohne sie zu vergewaltigen; er muß sie in demselben gedämpften, unklaren Dämmerlicht halten, in dem sie entstanden sind.

Daraus erklärt sich das häufige Vorkommen von sprachlichen Wendungen, die das Unbestimmte, Ungewisse der inneren Vorgänge zum Ausdruck bringen. Es sollen hier nur einige Belegstellen angeführt werden, die entweder durch die gehäufte Anwendung oder durch die besondere Verwendung bezeichnend sind für dieses Bestreben, das Unklare, nicht scharf Erfaßbare in der Sphäre des Hypothetischen zu belassen ud es dadurch nur anzudeuten.

Der Erzähler zeigt durch ein unbestimmtes Adverb die Möglichkeit einer Empfindung auf, kann sie aber nicht mit Bestimmtheit festlegen: „Possibly she had never cared for him so tenderly and so regretfully." (R 423; vgl. R 189, 213, 293, 422; J 13, 244, 420). Die Personen sind sich in keiner Weise klar über das Ziel, auf das ihre romantische Sehnsucht gerichtet ist; sie können es nicht in feste Formen kleiden, in verschwommener Ferne steht es vor ihrem geistigen Auge: „Francis' mind was altogether elsewhere, searching for something, dreaming of something, regretting, hoping." (R 293). Die in ihrem Innern wirkenden Impulse sind so stark, daß sie sich loslösen vom Willensbereich des Menschen und dieser sich ihnen gegenüber nur rein passiv verhalten kann. Die Motive ihres Handelns werden dann nicht mit einem eindeutigen Begriff umrissen, sondern meist nur mit einem unbestimmten Pronomen benannt: „something was pulling him back into that other life that he had abandoned; something would not let him escape." (R 160; vgl. R 35, 474; J 490; F 234). Der Leser weiß von diesem Etwas, dieser „wild side" im Charakter des Romantikers, der er nicht entgehen kann, die hier dadurch, daß sie nicht mit einem Eigenschaftswort benannt wird, wie eine von außen her wirkende dämonische und unentrinnbare Macht erscheint. In den früheren Romanen sind solche Stellen in ein undurchdringliches, alles verwischendes Dunkel gehüllt, da von diesen unbestimmten Ausdrücken ein gehäufter, übertriebener Gebrauch gemacht wird und der Sachverhalt durch die schwerfällige Ausdrucksweise völlig unklar bleibt: „He was something more — a great deal more — . . . There was a hint of possible wildness, an almost sinister suggestion of possible lawlessness . . . one felt that one didn't know nearly the whole of him." („Fortitude" S. 397; vgl. S. 393, 461, 456.)

Die unbestimmte romantische Ausdrucksweise kommt auch schon im Wortschatz zum Vorschein. Es kehren oft Wörter wieder, die das Seltsame, Ungewisse, für den Verstand Unbegreifbare bezeichnen. Da in dieser Arbeit nicht versucht wird, eine ausführliche Statistik der erwähnten Gestaltsmerkmale zu geben, vielmehr nur auf die wesentlichen, maßgebenden Grundzüge hingewiesen wird, sollen auch hier nur einige Stellen angeführt werden, die den Beleg erbringen sollen, daß die erkannte Ausdrucksweise nicht zufällig ist, sondern in tieferem Zusammenhang steht mit dem zugrundeliegenden Erlebnis. Es ist daher keine Vollständigkeit angestrebt worden; es wird nur an mehreren Beispielen aufgezeigt, daß auch an einigen Stellen des Wortschatzes die genannte unbestimmte Gestaltungsweise zu erkennen ist:

Beispiele aus „Fortress“: Auffallend häufig ist das Vorkommen von strange: u. a.: F 3, 17, 60, 117, 216, 256, 322, 334, 357, 535, 595, 616, 644, 711, 720;
odd: F 410, 719, 736 u. a.;
fantastic: F 82, 86, 226, 256, 476, 511, 562, 755;
to fancy: F 211, 326, 538, 563, 653;
the fancy F 16, 226;
fantasy: F 106, 167, 410, 472;
mysteriously: F 729; — bewitching: F 729;
magic: F 626, 720; — magical: F 729; — fairy-world: F 720;
nightmares: F 463; — shadows: F 115, 329, 330, 537, 554, 566;
ghostly: F 20; — ghost: F 511;
romantic: F 498; vgl. u. a. R 36, 129, 132, 149, 229, 269, 285, R 455;
dream: F 12, 106, 372, 463, 492; — dreamer: F 264;
dreaminess: F 270;
illusion: F 775; — imagination: F 106, 417, 511;
to imagine: F 653; — unreal: F 226.

Unbestimmtes „seemed to“.

Die Phantasievorstellungen der Menschen werden als solche gekennzeichnet, indem die Ungewißheit, das Unwirkliche an ihnen vermerkt wird. Besonders häufig sind hier Wendungen mit „seemed to“, die zum Ausdruck bringen, daß die empfangenen Eindrücke nur scheinbare, der augenblicklichen Gemütsverfassung entsprungene Gebilde darstellen und nicht auf untrüglichen, objektiv in der Wirklichkeit vorhandenen Tatsachen beruhen. Sie sind vorwiegend in bedeutungsvollen Situationen bei der Beschreibung erregter Gemütszustände verwendet und verstärken das ungewisse, gespannte Moment der Lage: Francis weiß keinen anderen Ausweg mehr als den freiwilligen Tod; ganz in sich gekehrt durchstreift er die Straßen Londons: „He did not know why he was walking nor whither, but it seemed to him that a figure was at his side, keeping pace with him, murmuring in his ears: ‚This is your farewell to the world. Soon, when . . .‘ In the nervous state in which he was, it seemed to him that there was a babel of sound all about him.“ (J 460.) Auch hier ist ein verkapptes Selbstgespräch anzutreffen. Die Wirkung und die Situation ist aber eine ganz andere als bei der erlebten Rede, wo der erlebende Mensch so wach ist, seine Gedanken so lebhaft sind, daß er sie nicht mehr zurückhalten kann, während hier die Person in einem geistesabwesenden Dämmerzustand befangen ist und die eigenen Gedanken wie von einer fremden Person herrührend zu ihm sprechen. Es liegt eine Bewußtseinsspaltung vor, in der das bewußte Ich sich vom körperlichen Sein losgelöst hat und abseits davon ein Eigenleben zu führen scheint. Die Figur, die Francis neben sich vermutet, existiert in der Wirklichkeit nicht, sie ist in ihm, ein Teil seines Gesamt-Ich, der sich abgesondert hat und aus dem Zusamenhang mit den übrigen körperlichen Funktionen herausgetreten ist. Das einleitende „seemed to“ läßt sofort erkennen, daß es sich nur um eine Scheinvorstellung handelt und gibt dem Leser einen Anhalt für die richtige Deutung der Seelenverfassung des Menschen, auch wenn anschließend nicht noch besonders auf den „nervous state“ hingewiesen worden wäre. Solche ungewöhnlichen Seelenzustände hat Walpole wiederholt dichterisch dargestellt; sie sind auffallende Beispiele seiner psychologischen Gestaltungsweise, welche ihn dazu führt, bis ins Gebiet des Unterbewußten einzudringen und

auch anormale Seelenzustände zu zergliedern[114]). (Weitere Beispiele u. a.: R 160, 218, 388; J 272, 373, 398, 501; F 565, 629.) Die Phantasievorstellung von Francis gewährt dem Leser einen Einblick in seine unterbewußte, verworrene Seelenverfassung; Francis glaubt in der Außenwelt eine Stimme zu hören, während er in Wirklichkeit eine Zwiesprache mit sich selbst führt, allerdings ohne es zu wissen. Der Erzähler gibt durch das einleitende „seemed to" zugleich auch einen Anhalt dafür, daß nicht nur das von der betreffenden Person gehörte, sondern auch der visuelle Eindruck, den sie aufzunehmen meint, auf Selbsttäuschung beruht: Judith befindet sich in dem engen Milieu der Familienkreise und sehnt sich nach dem freien, schöneren Leben in Watendlath: „She seemed to hear beyond the window the water of Watendlath. She could see the Tarn lying in ebony silence under the stars . . ." (J 435.) Ihre Sehnsucht sowohl wie die Erinnerung an die geliebte Landschaft ist so stark, daß es ihrer Phantasie nicht schwer fällt, ihr ein lebendiges Bild vorzuzaubern. Daß es sich nur um ein Trugbild handelt, ist einleitend vermerkt, die Lebhaftigkeit ihrer Sehnsucht und die Kraft ihrer Phantasie dadurch vermittelt, daß ihr dann weiterhin die Täuschung verborgen bleibt, während dem Leser der eigentliche Vorgang nicht vorenthalten ist, ihm aber ein gleichstarkes Miterleben nicht erschwert wird. (Weitere Beispiele u. a.: R 24, 35, 516; J 545, 567.)

Bei den bisher angeführten Beispielen schöpfte die Phantasiekraft ihren Inhalt aus dem Innern des Menschen; die Umwelt wird nicht beachtet oder ist völlig ausgeschaltet. Der erregte Gemütszustand bewirkt ein Heraustreten innerer Vorstellungskomplexe aus dem Unterbewußtsein, die dann im vollen Bewußtsein alles Vorhandene verdrängen. Die Phantasiekraft kann auch einen anderen Weg einschlagen: Sie bemächtigt sich der Außenwelt und der in ihr objektiv gegebenen Verhältnisse, wandelt sie um in nur subjektiv vorhandene Eindrücke und läßt so die Phantasievorstellungen erstehen. Wenn es z. B. heißt: „some figure seemed to be in the room with her", dann ist die ganze Aufmerksamkeit des Bewußtseins auf die Figur gerichtet, die faktisch nicht vorhanden ist, fiktiv aber dem Menschen vorschwebt. Wenn es dagegen heißt: „The hand seemed to curve", dann ist die Hand faktisch vorhanden, nur was an ihr beobachtet wird, ist fiktiven Ursprungs, subjektiv begründet und läßt auf Vorgänge im Unterbewußtsein schließen, die wieder ein vorausgehendes Erlebnis vermuten lassen. Auch für den zweiten Weg sind bei Walpole zahlreiche Beispiele anzutreffen: „The excitement now was terrific: the ground seemed to quiver with it." (F. 202.) Die innere Erregung der Menschen überträgt sich auf die Umwelt. Hier ist die Beziehung zwischen Ursache und Wirkung durch die enge Verknüpfung aufgedeckt; der

---

[114]) Wie noch öfters festgestellt werden kann, bedient sich Walpole hier der Ausdrucksmittel psychologischer Analyse. Die Bedeutung der eigentlichen Freudschen Psychoanalyse ist für Walpole sehr gering; er hat die Ergebnisse und Methoden der psychoanalytischen Forschung zwar gekannt, sich aber nicht davon beeinflussen lassen. Wo man bei gewissen Stellen seiner Romane zunächst geneigt sein könnte, psychoanalytische Vorgänge zu vermuten, findet man bei näherere Untersuchung heraus, daß stets reine Psychologie getrieben wurde, die, dichterisch verwertet, meist zu symbolischer Gestaltung führt. — Vgl. Reinald Hoops, „Der Einfluß der Psychoanalyse auf die engl. Liter.", Heidelberg, 1934, Anglist. Forschungen, Heft 77, S. 105—109; „Wir können in H. Walpoles Werken wohl einen gewissen Teil von psychologischer Analyse, aber keine Psychoanalyse feststellen." (S. 107.) — Nicht einig gehen wir mit der Behauptung: „. . . den meisten Werken von H. Walpole fehlt die überzeugende psychologische Lebendigkeit, es fehlt ihnen das Blut." Dies trifft nur für die Frühwerke zu. Die Herries-Saga ist von Hoops allerdings noch nicht in Betracht gezogen worden. Vgl. S. 23 dieser Arbeit.

Hinweis durch Doppelpunkt macht den Zusammenhang noch deutlicher[115]). (Weitere Beispiele u. a.: J. 304; F. 545, 574, 626, 630, F. 628)

Besonders auffallend sind diese Wendungen mit „seemed to" in „Maradick" und den anderen vorwiegend romantischen Romanen verwendet. Sie sind kennzeichnende Mittel des romantischen Stils: Morelli, die geisterhafte Verkörperung des wilden, elementaren Naturgeistes tritt meist auf diese Weise angekündigt in Erscheinung: „. . . it might be imagination. In the misty and uncertain light figures seemed to rise out of the pale yellow sands . . . But at the same moment they realised that there was some one there . . ." (S. 80.) Die Naturschilderung trägt noch dazu bei, das Seltsame, Ungewisse des Vorganges zu steigern. Nebelhafte Naturstimmung begleitet oft die romantischen Erlebnisse der Personen. Die unbestimmte Ausdrucksweise ist hier an verschiedenen Stellen zu beobachten. Die Menschen sind sich selbst nicht klar darüber, ob sie Wirklichkeit oder Phantasiegebilde vor sich haben: „it might be imagination, seemed to rise"; die Gestalt, die ihnen dann wirklich entgegentritt, bleibt zunächst noch unerkannt; „some one"; das Licht ist „misty and uncertain"; die Farbe ist ebenso abgeblaßt und gedämpft: „pale yellow". Diese Merkmale zusammen verstärken die verschwommene Grundnote dieser romantischen Atmosphäre, aus der heraus dann die Gestalt Morellis sich loslöst. Auch an folgender Stelle wird in ähnlicher Weise die Stimmung, die Morelli um sich breitet, dargestellt: Maradick ringt in seinem Innern gegen schwere Versuchungen um eine feste, ehrenhafte Haltung. Symbolisch dafür ist sein Kampf mit Morelli, der für ihn die Verkörperung eines leidenschaftlichen, ungezügelten, haltlosen und gefährlichen Seins ist: „When the lamp fell the darkness seemed to leap like a wall out of the ground . . . He dug his nails into the flesh, but they seemed to slip away . . . Then Morelli seemed to encircle the whole of him . . . it was as though he were being bitten to death. Then he felt in his neck teeth; something was biting him . . . the room seemed full of animals . . . Strength seemed to pour back into his body . ." (S. 332/3.) Die Stelle ist kennzeichnend für die romantische Gestaltungsweise des ganzen Romans. Der Kampf spielt sich in einer Atmosphäre ab, in der alle festen Konturen verwischt sind. Erreicht wird diese Wirkung durch Häufung von Ausdrücken, die alle klaren Umrißlinien aufheben und die Eindrücke ins Ungewisse zerfließen lassen: wiederholtes „seemed to, as though, something". Während bei dem vorher erwähnten Beispiel die gegenständliche Umwelt noch erfaßbar war, wenn auch nur in einem mystischen Dämmerlicht, breitet sich hier völlige Dunkelheit über die Szene aus. Das Unheimliche des Vorganges wird verstärkt durch die fiktive Aktivierung eines abstrakten Begriffes: „the darkness seemed to leap . . ."[115]). Die Umwelt, deren Wirklichkeitsform völlig ausgelöscht sind, ist mit Phantasievorstellungen ausgefüllt: „the room seemed full of animals." Es ist kein genauer Anhalt dafür gegeben, wer es ist, der die Schmerzempfindungen verursacht; kein bestimmter Artikel und kein Possessivpronomen bezeichnen das Substantiv näher: „he felt in his neck teeth." Man kann vermuten, daß es Morelli ist; seine körperliche Existenz ist aber auch aufgehoben, er ist wieder zu dem geworden, was er im Unterbewußtsein Maradicks stets war: ein Teil seines eigenen Ich, ein dämonischer Trieb, der in dieser Stunde von seinem ganzen Bewußtsein Besitz ergriffen hat und dessen

---

[115]) Auffallend ist hier, daß die Dunkelheit in scheinbarer Bewegung empfunden wird. Der dynamische Charakter von Walpoles Sprache tritt noch öfters hervor.

er sich in schwerem innerem Ringen zu erwehren sucht: „Morelli seemed to encircle the whole of him." Durch die gehäufte Verwendung unbestimmter Ausdrucksmittel auf engem Raume verlieren sie ihren hemmenden Charakter und bewirken das Gegenteil; anstatt den Phantasiegehalt des Geschehens aufzuweisen, verdecken sie ihn und umhüllen das Ganze mit einem undurchdringlichen Schleier phantastischer Vorstellunngen. (Weitere Beispiele u. a.: „Maradick" S. 28, 311; „Fortitude" S. 251, 267, 378, 427.)

Bei all diesen Formen unbestimmter Ausdrucksweise ist zu beobachten, daß der Erzähler es vermeidet, das volle Verbum ohne einschränkende Adverbien wie possibly, perhaps, almost, unbestimmte Fürwörter wie someone, something, somewhere oder die fiktive Wendung seemed to zu verwenden, da er sich durch ein alleinstehendes, vollgültiges Verbum zu sehr festlegen würde. Der Bedeutungsumfang des Verbums wurde durch ein beigefügtes seemed to abgeschwächt, oft völlig ausgelöscht. Es konnte dabei festgestellt werden, daß diese unbestimmte Ausdrucksweise den unklaren Verhältnissen der romantischen Vorgänge entgegenkommt[116]). Sie unterscheidet sich in krasser Weise von dem Bestreben zur Klarheit und Eindeutigkeit, das bei der Charakteristik der Personen anzutreffen war und als Ausfluß des Willens zu realistischer Gestaltung erfaßt wurde. So ist auch hier bei der sprachlichen Darstellung der Gegensatz zwischen Realismus und Romantik zu erkennen. Das Verhältnis beider Kunstrichtungen in Walpoles Spätromanen ist dadurch gekennzeichnet, daß *den unbestimmten romantischen Ausdrucksmitteln ein Gegengewicht ersteht in der klaren realistischen Ausdrucksweise* und so in der Gesamtwirkung ein Ausgleich geschaffen ist, während in den romantischen Frühromanen ein solches gleichwertiges Gegengewicht fehlt und außerdem infolge der Häufung unbestimmter Ausdrucksmittel der romantische Charakter überwiegt.

Unbestimmtes „as though".

Ein weiteres Moment der romantischen Gestaltung ist darin anzutreffen, daß durch Wendungen mit „as though" und „as if" eine ähnliche Wirkung erzielt wird wie durch die eben behandelten unbestimmten Ausdrücke. Die Vergleiche mit as though und as if stehen in enger Zusammenwirkung mit den anderen unbestimmten Ausdrücken und resultieren aus der gleichen psychologischen Darstellungsweise. Im Bereiche des „Wirklichen" hat jedes Gebilde allgemeingültige, unzweideutige Formen, die sich den Sinnen des gewöhnlichen, normalen Beobachters zweifelsfrei und untrüglich darbieten. Die Phantasie bewegt sich dagegen in einer Welt der Ahnungen, Visionen und Traumgebilde, die keine festen Formen annehmen und nur sehr unklar empfangen werden. Der Mensch mit „imagination" ist sich meist selbst nicht bewußt über das, was auf ihn eindrängt. Die Gefühle und Vorstellungen eines solchen Menschen können darum nicht in klaren Be-

[116]) Vgl. Hermann Petrich, „Der romantische Stil", Leipzig, 1878, S. 108: „Die andeutende Unbestimmtheit des romantischen Ausdruckes darzustellen, ist unsere erste Aufgabe." Der Verfasser sieht in dieser Neigung zur unbestimmten Ausdrucksweise ein Grundmerkmal des romantischen Stils. Ueber die Verwendung von Verbum und Adverbium sagt er: „Alles, was der Aussage ihre apodiktische Zuverlässigkeit, Schärfe und Zweifellosigkeit nehmen und sie zu einer problematischen machen kann, alles Limitative und Hypothetische lastet auf den Schultern dieser beiden Redeteile. Beim Zeitwort lassen sich daher Wendungen mit „es scheint", „mich dünkt", „es ist, also wenn", u. dgl., beim Umstandswort dagegen die beschränkenden Partikeln „beinahe", „fast", „vielleicht" und ähnliche als die Parole des romantischen Stils bezeichnen." (S. 124.)

griffen umrissen werden, der Erzähler kann sich keiner eindeutigen Sprache bedienen, wenn er dem Leser das Innenleben der betreffenden Person zugänglich machen will. Um ihm die Möglichkeit zu geben, das Ungewisse der Lage dieser Menschen mitzuempfinden, greift er zu Ausdrücken, die den wirklichen Vorgang nur verschleiert wiedergeben, ihn verhüllen, so wie er von den dargestellten Menschen nur verhüllt erlebt werden konnte. Er gibt nur ungefähr an, in welcher Richtung das Erleben verläuft und überläßt es dann dem Leser, diese Richtung weiter zu verfolgen. Er dringt nicht selbst in den Kern des Erlebnisses ein, sondern umkreist ihn, deutet darauf hin, indem er ihn in Verbindung bringt mit anderen ähnlichen Vorgängen, in denen auch derselbe Erlebniskern enthalten ist. Ohne sich festzulegen, sagt er, daß es in dem vorliegenden Fall beinahe so sei wie in einem anderen. Es ist aber nur beinahe so, es scheint, als ob ein direkter Zusammenhang, ein gleicher Umstand vorhanden sei, während es in Wirklichkeit doch nicht ganz zutrifft, vielleicht völlig anders ist. Der Erzähler ist vorsichtig, da er nichts Gewisses sagen kann; er will nur dafür sorgen, daß der Leser durch diesen vergleichsweise angeführten Umstand etwas näher herangeführt wird an den eigentlichen Vorgang, er will ihm eine Handhabe geben, die tatsächliche Seelenverfassung zu erspüren, zu erahnen. Hermann Pongs spricht von dem „umtastenden Als Ob, das die seelische Zone auftut“[117]) und bringt diese Ausdrucksweise in Zusammenhang mit der „Erfühlhaltung“ des Dichters. Bei Walpole ist der Vorgang so zu erklären, daß der Erzähler oder auch die erlebenden Personen selbst aus der Fülle der sie bewegenden inneren Gesichte und seltsamen Vorstellungen den seelischen Gehalt zu erfühlen suchen, ihnen dies aber nur gelingt, wenn sie nach vertrauteren Bildern greifen, die einen möglichen Anhalt bieten können für das nur unsicher verspürte innere Geschehen. Es ist ähnlich wie beim symbolischen Gestalten ein Suchen nach einem bekannten Aeußeren für ein unfaßbares Inneres. Hier wird in der Form der Fiktion das äußere Bild zum „Ausdruck eines momentanen Ueberwältigtseins vom eigenen Erleben; darin ist es ganz erfülltes Nach-Außentreten des Innen“[118]). Der Anstoß zur Bildschöpfung kommt von Innen, von einem seelischen Erlebnis her.

Es kann aber auch der umgekehrte Fall eintreten. Ein äußerer Vorgang, sei es ein Naturgeschehen oder ein Vorfall in menschlicher Gesellschaft, gibt den Anstoß zu einem seelischen Erleben. Für die phantasiebegabten Menschen Walpoles ist dieser äußere Vorgang meist der Funken, der den in ihrem Innern aufgespeicherten Zündstoff zum Aufflammen bringt. Sie reagieren besonders leicht und schnell auf Eindrücke, die aus der Außenwelt auf sie ströмen und wandeln sie kraft ihrer Phantasie zu neuen eigentümlichen Vorstellungen um, die in Form von Bildern vor ihr geistiges Auge treten. Hier geht also der Weg des Erlebens von Außen nach Innen und tritt dann wieder in fiktiver Bildschöpfung nach Außen.

Die Vergleiche mit as though und as if müssen gesondert behandelt werden von den gewöhnlichen Vergleichen mit like und as-as, da sie einem anders gearteten psychologischen Vorgang ihr Entstehen verdanken und auch eine andere künstlerische Wirkung ausüben.

Der einfache Vergleich setzt zwei Sphären in Beziehung zueinander, ein vorhandener Vergleichsgegenstand und ein nur gedachtes Vergleichsbild werden in Zusammenhang gebracht. Auch hier gibt es

---

[117]) H. Pongs, „Das Bild in der Dichtung“, Marburg, 1927, S. 325.

[118]) H. Pongs, a. a. O. S. 262.

zwei Wege: Der Anstoß zur Vergleichsschöpfung kommt von Außen, „von den Dingen her" oder er kommt von Innen, „vom Ich her"[119]). Die erste Art neigt dazu, Dinge des äußeren Lebensbereiches zu verknüpfen, objektive Zusammenhänge herzustellen; die zweite Art neigt dazu, Dinge des inneren Seelenbereiches zu verknüpfen, subjektive Aehnlichkeiten aufzuzeigen. Der Vergleich verknüpft somit „Dinge, die ihrem Wesen nach, ihrem Sein nach einander zugeordnet sind, aber er verknüpft sie unter dem Blickpunkt eines Menschen, der vergleicht, und der nur bestimmte Seiten und bestimmte Verhältniszuordnungen erlebt und heraushebt. Zwischen beiden Polen, dem Hervorschimmern objektiver Zusammengehörigkeiten und dem subjektiven Ergreifen einer bestimmten Aehnlichkeit zum Ausdruck eines bestimmten Gefühles sind die möglichen Gleichnisse eingefaßt"[120]).

Bei dem Vergleich mit as though und as if versucht es der Sprechende nicht, eine objektive Zusammengehörigkeit zwischen dem verglichenen Zustande und dem vergleichenden Bilde herzustellen, er will nur die Möglichkeit eines solchen Zusammenhanges vermuten lassen. Außerdem läßt er erkennen, daß ihm nur auf Grund der momentanen Seelenverfassung eine Beziehung zwischen den beiden Bereichen, zwischen Bild- und Sachsphäre vorschwebt. Er ist „sich des fiktiven Charakters der Bildsphäre bewußt. Es handelt sich weniger um das Aufdecken von objektiven Zusammenhängen, zwischen Bild- und Sachsphäre, als um die subjektive Aufstellung von Aehnlichkeiten der beiden Sphären. Es handelt sich hier um ein aktives Spiel der Phantasie, die willkürlich mit Hilfe von Assoziationen arbeitet"[121]).

Max Deutschbein stellt fest, daß diese Vergleiche mit as though und as if bei H. Walpole besonders häufig auftreten und daß in ihnen die Bildsphäre an Selbständigkeit gewinnt, besonders dann, wenn eine Uebertreibung eintritt; er führt einige Stellen aus dem Roman „Portrait" an, in denen meistens körperliche Haltung, Ausdrucksbewegung und Gebärde durch einen ausgeführten Vergleich illustriert werden und in den as though-Sätzen „häufig die progressive Form auftritt, und zwar, um eine malerische, anschauliche Wirkung zu erzeugen"[122]). Die Eigenart dieser fiktiven Vergleiche bei Walpole ist darin zu sehen, daß der seelische Vorgang, auf den durch sie hingedeutet wird, nicht direkt analysiert ist, sondern durch das herangezogene Bild anschaulich aufgezeigt wird; daher rührt das Hervortreten der Bildsphäre, da die Sachsphäre zurücktritt und nur angedeutet wird. Diese Vergleiche sind in allen Romanen Walpoles anzutreffen; am häufigsten treten sie dann auf, wenn die romantischen Erlebnisse der phantasiebegabten Hauptpersonen geschildert werden. Sie entspringen dem B e s t r e b e n, e i n e n i n n e r e n Z u s t a n d, d e s s e n U n k l a r h e i t e m p f u n d e n w i r d, z u v e r a n s c h a u l i c h e n und stehen so in Zusammenhang mit der symbolischen Ausdrucksweise.

Die künstlerische Wirkung dieser Vergleiche ist davon abhängig, ob die herangezogene Bildsphäre den tatsächlichen Vorgang dem Leser näher bringt, ob durch sie der seelische Zustand anschaulicher heraustritt oder nicht. Dies wird am besten dann erreicht sein, wenn mit der Bildsphäre in knapper und doch anschaulicher Weise ein Anhalt zur Erfassung der Sachsphäre dargeboten ist. Es müssen darum die

---

[119]) H. P o n g s, a. a. O. S. 23.
[120]) H. P o n g s, a. a. O. S. 151.
[121]) Max D e u t s c h b e i n, Neuenglische Stilistik, Leipzig 1932- S. 88.
[122]) Max D e u t s c h b e i n, a. a. O., S. 89. — Auch sonst werden von ihm noch öfters Beispiele aus Walpoles Romanen herangezogen. An ihnen wird meist der expressive Charakter des Neuenglischen illustriert. (Vgl. S. 67, 121, 129, 132, 154, 174/5, 183.)

Gebiete geschieden werden, aus denen die Bilder geschöpft sind. Ferner muß unterschieden werden, ob der Vergleich vom Erzähler gewählt wurde oder von den Personen selbst. Im ersten Falle ist zu untersuchen, ob er aus der Situation heraus berechtigt und notwendig erscheint, im letzteren Falle, wie weit er der Denkweise und dem Bildungsgrad des betreffenden Menschen angepaßt ist.

Sehr häufig entstammen Bild- und Sachsphäre beide dem menschlichen Leben. Oft wird der seelische Zustand direkt mit einem anderen ähnlichen seelischen Zustand in Verbindung gebracht: John und Elizabeth sind beide, wenn auch charakterlich verschieden, romantische Naturen; sie fühlen schon beim ersten Zusammentreffen, daß ein gemeinsames seelisches Band sie unwiderstehlich zusammenschließt: „the two, as though in a trance, came together". (F. 110.) Der eigentliche Vorgang bleibt unbestimmt und wird nicht klarer, da auch das Vergleichsbild keinen Anhalt bietet und nur in anderen Worten den gleichen Umstand, das willenlose, zwangsweise Geschehen meint. (Vgl. R. 155; J. 279; F. 685; V. 80, 812.) Adams zurückhaltendes, verschlossenes Wesen bringt ihn in die Gefahr, seine Frau zu verlieren: „He began to be frightened as though something within him had whispered: ‚Take care, you may loose her'". (F. 381.) Der Vorgang ist ähnlich wie bei der erlebten Rede und bei seemed to; die seelische Angst läßt ihn innerlich so denken; durch das unbestimmte something wird der eigentliche Sachverhalt verdeckt. (Vgl. R 217, 388, 478; J 327; F 200; V 316, 326; „Fortitude" S. 253; ‚Maradick" S. 347.)

Adam liebt seine Mutter, sein Freiheitsdrang macht es ihm aber unmöglich, sich ihr bedingungslos zu unterwerfen; er ist „terrified at this resentment that he felt to her, his rebellion as though he were fighting for something very serious and important." (F 27.) Tatsächlich kämpfte er um das wichtige Gut seiner Selbständigkeit, nur weiß er noch nichts davon; auch für den Leser soll der Vorgang unbestimmt bleiben. Es ist nur ein scheinbarer Vergleich, es wird überhaupt kein neues Moment angefügt. Wenn das as though weggelassen wäre, würde der eigentliche Sachverhalt zweifelsfrei sein. (Vgl. F 62, 76, 269, 615, 649; V 640; Maradick S. 119.) Während hier die Sachsphäre schon nahezu selbst in Erscheinung trat und durch kein anschauliches Element mehr definiert zu werden brauchte, ist sie im folgenden durch konventionelle Vergleichssetzung nur schwach in ein alltägliches Gewand gehüllt: „He felt an intense relief as though a weight that had hampered him for years past were gone." (V 833.) Die Empfindung, die zuerst direkt bezeichnet wurde, wird noch einmal durch den Vergleich etwas anschaulicher geschildert. (Vgl. J 441; F 106, 602, 623; V 245, 682, 718; „Maradick" S. 187; „Fortitude" S. 250, 265; „Cathedral" S. 235, S. 300.) Die Personen befinden sich oft in einer unangenehmen Zwangslage; besonders sind es die freiheitsliebenden, romantisch empfindenden Menschen, welche die einengende Atmosphäre des beschränkten Familienlebens als bedrückend empfinden. Sehr naheliegend sind darum Vergleiche wie der folgende: „Afterwards in the sun and splendour she felt as though she had escaped, by a miracle, from prison." (V 262; vgl. Fortitude S. 309, 308; Cathedral S. 202, 332 502; V 824.) Wirkungsvoll durch ihren anschaulichen Gehalt sind Stellen, in denen eine solche erlösende Empfindung in Beziehung gebracht ist mit einem Naturvorgang: „As though the sunshine penetrated his heart he felt a great joy." (V 297; vgl. J 319, 502.) Uebertrieben erscheint folgende Stelle: „He stared at her as though a cloud of angels had floated down to him from the ceiling.' (V 463.) Hier wird am Ausdruck der Augen ein inneres Erleben aufgezeigt. Wie bei der Charakteristik das ganze Wesen eines Menschen

durch äußere Merkmale gekennzeichnet wurde, so dient auch hier bei der psychologischen Erfassung eines seelischen Erlebens ein äußerlich erkennbares Moment dazu, einen inneren Vorgang zu veranschaulichen: „He looked as though he had been lost in the desert and rescued in the nick of time." (V 611.) Der Vergleich ist deshalb für die Situation sehr zutreffend, weil er zugleich die seelische Lage des Menschen in kürzester Form illustriert. Benjamin lebt in London getrennt von Vanessa, nach deren Nähe er sich sehnt wie ein Verdurstender nach dem Wasser. (Vgl. J 427, 314/5; V 242.) Der anschauliche Gehalt all dieser Beispiele ist meist sehr groß, der Mensch wird körperlich und seelisch erfaßt; das fiktive Element tritt dagegen in den Hintergrund. Es wirkt sich stärker aus, wenn der Vergleich im Dienste der symbolischen Ausdrucksweise steht. Der Mephistopheles des Romans „Rogue Herries", der gewandte Versucher, der gelegentlich in der Gestalt eines Bettlers auftritt, spielt eine geheimnisvolle Rolle während der Feier von Francis' „wild marriage" mit Mirabell. Die Hochzeitsgäste stehen in seinem Banne: „They followed as though the pedlar were piping some magical tune that they could not resist." (R 317.) Der Vergleich deutet den tieferen Zusammenhang an, ohne ihn völlig bloßzulegen. Das Seltsame des Vorgangs bleibt gewahrt. — Judith lebt in ihrem Alter zeitweise ganz in der Phantasiewelt ihrer Erinnerungen. Die Menschen, die ihr im Leben am nächsten standen, sind auch jetzt noch im Geiste ihr gegenwärtig, wenn sie auch schon längst tot sind: „Jt was true that it seemed to her as though Georges and Charlie Watson were still in the room." (F 692.) Die beiden fiktiven Formen bewirken eine größere Distanz vom Bereich der Wirklichkeit. — Die romantisch empfindenden Personen bilden eine Seelengemeinschaft, die selbst der Tod nicht trennen kann. (Vgl. V 785; F 565; V 626.) Ihre Phantasiekraft ist stärker als die Grenzen von Zeit und Raum. (Vgl. V 590.) Sie besitzen in Augenblicken seelischer Erregung einen sechsten Sinn, „a kind of second-sight„ (R 271), der sie intuitiv auf ein ihnen vorschwebendes Ziel hinführt: Rogue Francis trifft scheinbar zufällig in Carlisle die von ihm längst gesuchte Mirabell. Er ahnt jedoch die Begegnung voraus: „The sense of suspense might have been his own imagining . . . As though led by a guide at his elbow he turned up . . ." Sie vermögen es, sich in die Gedanken- und Erlebniswelt der ihnen Gleichgesinnten mit einer wunderbaren Sicherheit einzufühlen. (Vgl. V 564.) Die Sehnsucht nach Freiheit ist bei ihnen gleich stark, so daß sie in den Reden des Andern ihr gleichartiges Empfinden zu hören glauben: Benjamin hält es nicht lange im engen Raum aus: „J want to go out!" Adam meint, sein eigener Freiheitsdrang habe sich geäußert: „ Jt was as though he had hinself spoken." (F 685.)

Sind die Vergleiche auf engem Raum auffallend gehäuft, so bewirken sie eine starke Auflockerung aller festen Umrisse und vermehren das Seltsame und Ungewöhnliche der Situation. Hartley Coleridge, der romantisch veranlagte Sohn des Dichters, lebt in einer eigengesetzlichen Welt abseits der klaren Maßstäbe des normalen Lebens. Judith fühlt eine Verwandtschaft zwischen ihm und ihrer eigenen romantischen Anlage, die sie in Gegensatz bringt zu der normalen Haltung von Menschen wie Jennifer; sie erahnt das tiefere Wesen des Knaben aus Gebärde, Ausdrucksbewegung und Verhalten: „he stared at Jennifer as though he were mesmerized . . . He came back to them with an odd stepping, dancing movement as though he scarcely touched the floor. Then he stood there, shook hands, seemed as though at any moment he would break into laughter . . . Jt was to Judith

exactly as though he had sprung through the wall, coming from another world . . . It was almost as though Georges were beside her, fighting Jennifer . . ." (J 326/7.) Die äußeren Vorgänge sind nur Maske, durch die hindurch der Blick auf den alles bewegenden Grund durchzustoßen sucht. Dieser Grund liegt aber auf einer anderen Ebene, die nur dem phantasiebegabten Menschen sich aufschließt, aber keine unumstößlichen Gewißheiten kennt und darum vom Verstande und dem klaren Bewußtsein nicht erfaßt werden kann. Es ist nur ein Erahnen möglich, das mehr oder minder sich dem Sachverhalt nähert, nie aber zur völligen Gewißheit werden kann. Daraus resultieren die stilistischen und sprachlichen Formen. Sie sind schwankend in dem Grad der Bestimmtheit: exactly, scarcely, almost; völlige Unsicherheit: odd; die Möglichkeit ist vorhanden: Konjunktiv; das Ganze ist verhüllt: seemed to, as though.

In den bisher behandelten Stellen empfand der Mensch eine Beziehung zwischen seinem Erleben und ähnlichen Vorgängen im menschlichen Leben, oder wenn er eine Aehnlichkeit zur gegenständlichen Welt empfand, dann war diese nur in seiner Phantasie und nicht in Wirklichkeit vorhanden. Es finden sich auch viele Stellen, in denen das Erlebnis in Beziehung gebracht ist zu Vorgängen in der Tierwelt oder in der Natur. Der Mensch überträgt eigene Vorstellungen auf die ihm sinnlich gegenwärtige Außenwelt; der Anstoß rührt also auch hier vom Ich her; nur die Bildsphäre ist der nichtmenschlichen Umwelt entnommen.

Irgendein Umstand der Außenwelt, der die Erinnerung an bestimmte menschliche Beziehungen wachruft, kann dem erlebenden Menschen einen Anhalt bieten für diese Beziehungen. Vor allem stehen den romantisch empfindenden Personen die Tiere menschlich nahe. Reuben erlebt bei dem Anblick eines gefolterten Bären das ganze Leid der Welt: „An encounter it was, as though the pale sky, the crowd, the inn buildings had been swept into lumber and only he and the bear remained . . . the bear raised his paw clumsily, slowly, as though he were resolved to be cautious." (J 54.) Solche Menschen erleben die materielle Außenwelt in Augenblicken seelischer Spannung in ungewöhnlicher Weise. Für Reuben ist in diesem Augenblick alles um ihn herum ausgeschaltet, er ist allein mit dem geplagten Tier, das ihn an die Grausamkeit der Welt gemahnt und ihn aufzufordern scheint, die Leiden der Welt lindern zu helfen. Ein ähnliches Erlebnis bei Judith führt ebenfalls zu einer solchen scheinbaren Umwandlung der sonst festen Außenwelt: „sun, sky, roofs, and floor that seemed now to whirl in a wheel of flame before her." (J 403.)

Menschliches Fühlen verlebendigt die Naturvorgänge, begabt sie mit einem Leben, das sie, objektiv gesehen, nicht besitzen: „ragged clouds were slowly gathering, as though with purpose, as though marshalled." (V 571; vgl. R 50, 203, 256; F 83, 198, 206, 449, 547, 553, 664, 672, 767.) Besonders sind es wieder die phantasiebegabten Personen, die den Eindruck, den ein Naturgeschehen auf sie ausübt, sich näher bringen, indem sie ihn mit menschlichen Verhältnissen in Beziehung setzen und ihn dadurch lebendiger werden lassen: Adam studiert mit verständnisvollem Eifer die Eigenart der Natur von Cumberland und die Witterungsverhältnisse, die hier ganz anders gelagert sind als im sonstigen England: „He knew how sudden gusts would come as though someone threw a bucket of water at you, and again how it would be as though you walked down a staircase of rain, catching your breath for a moment, slowing up on the step's very edge while the water trickled under you." (F 58.) Die Ausführlichkeit des

Vergleichs vermindert den anschaulichen Gehalt. Hier kommt der Anstoß zur Bildschöpfung von der Außenwelt her, es ging kein andersartiges Erleben voraus; um einen Naturvorgang näher zu erläutern, wurde das Bild gewählt. Aehnlich wird an folgender Stelle ein aufflackerndes Feuer in lebendiger Weise beschrieben, indem der Eindruck mit scheinbar ähnlichen menschlichen Vorgängen verglichen wird: „Jn the big stone fireplace a baby fire leapt as though it were trying its first steps in life so that it might really be a fine grown-up fire one day." (F 173.)

Solche Vergleiche finden sich sehr oft in den Romanen Walpoles, sie sind von der Personifikation nur noch durch das fiktive „as though" getrennt. Sind sie auf engem Raume gehäuft verwendet, dann üben sie eine eigenartige Wirkung aus. Es sei hier ein Beispiel aus dem Kapitel „Beloved Mountains" in „Vanessa" ausführlich angeführt, da diese Vergleiche darin besonders zahlreich verwendet werden und durch sie der romantische Charakter der Naturschilderungen Walpoles stark unterstrichen wird: Tom, der romantisch veranlagte Sohn Benjamins kann an dem lauten Treiben der Welt keinen Gefallen finden, am liebsten weilt er in den Bergen von Cumberland; hier findet er durch einen Sturz den Tod und es ist, als ob er dadurch die ersehnte Ruhe gefunden habe. Mit Vanessas Tochter Sally durchwandert er das Gebirge; so wie er dabei die Natur erlebt, so wird sie sehr oft von allen andern romantisch veranlagten Herries erlebt, so wird sie auch von Walpole selbst erlebt, denn auch in den anderen Romanen finden sich solche Naturschilderungen. Ihr stilistisches Hauptkennzeichen sind die Vergleiche mit „as though": „Everything sprang to life as though it answered him, then fell into a waiting silence again . . . the faint illumination of the pale sun vanished suddenly as though at a word of command. . . . The wind was ferocious, and the sleet came in waves as though it were timed and obeyed a certain rhythm . . . He felt that all around them was a world of rock; stones that would seem minute enough in day-light now were gigantic. It was as though one single rock moved with them, maliciously keeping them company . . . He had his back to the gale and it was as though a thudding door of ice beat upon it. Then the cold bit him; he felt its teeth at his breath and a warm breath against his nostrils as though out of the storm an animal had crept to him for shelter." (V 790—796.) Das Grundmerkmal dieser Naturschilderung ist ihr dynamischer Charakter. Er wird in erster Linie durch die Wahl des Zeitworts bestimmt; die Verben der Bewegung verdrängen durch ihren starken Inhalt völlig die wenigen Substantive, deren statischer Charakter überhaupt nicht zur Geltung kommt: sprang, fell, vanished, came, moved, beat, creep. Die Substantive sind selbst wieder zumeist verbaler Abstammung: command, waves, breath; oder sie stehen für einen Begriff, der in Bewegung gedacht ist: life, rhythm, storm. Die wenigen Adjektive sind notwendig und nicht zur bloßen Ausschmückung; auch sie sind zum Teil wieder verbalen Charakters oder der Verbform angenähert: thudding, waiting. Sehr stark ist ebenfalls die dämonische Wirkung der ganzen Schilderung; sie steht mit dem dynamischen Merkmal in engem Zusammenhang. Die Natur erscheint wie ein lebendiges, übermächtiges Wesen. Erreicht wird diese Wirkung vor allem durch die Vergleiche. Die Naturvorgänge werden wie Aeußerungen eines lauernden Tieres empfunden, es scheint, als ob ein übernatürliches Wesen unsichtbar hinter den Naturerscheinungen und durch sie auf den Menschen einwirken würde, ihn bedrohe. Dieser Eindruck wird durch die Adverbien verstärkt: maliciously, suddenly. Selbst Abstrakta sind mit verlebendigt: the cold bit him . . . its teeth . . . a warm breath.

Wie in vielen anderen ähnlichen Scenen ist jeder feste Anhaltspunkt verloren gegangen. Zunächst war wenigstens noch ein schwaches Licht vorhanden, das dann aber auch verschwindet und die Umwelt in einem undurchdringlichen Dunkel zurückläßt. In dieser unbestimmten Atmosphäre hat dann die romantische Phantasie Gelegenheit, sich zu äußern, denn nichts vermag mehr sie zu hemmen. Erhöht wird schließlich noch der unheimliche, düstere Eindruck des Ganzen durch die fortwährenden as though-Vergleiche, die dauernd das Unbestimmte der Vorstellungen betonen und den Vorgängen eine ungewisse Note verleihen.

Diese Art der Vergleiche, die einen Umstand der nichtmenschlichen Außenwelt erläutern, sind besonders häufig in den ausgesprochen romantischen Romanen. In „Maradick" wird der Eindruck geschildert, den eine alte Kirche am Meere auf den phantasiebegabten Beschauer ausübt: „The little church . . . stood as though it had faced a thousand years of storm and rain, as an animal stands with its feet planted wide and its ears well back ready for attack . . ." (S. 287.) Die Vergleiche erscheinen zu weit hergeholt und übertrieben. Ebenso wird in „Fortitude" der Eindruck, den eine Gruppe von Bäumen macht, übermäßig verlebendigt: „the trees . . . as though they were in a furious temper . . . indignant . . . they gave you the impression . . . (it would cost) your life to venture into their midst." (S. 364/5; vgl. S. 430, 432). Peter Westcott sieht in seinem Angstzustand in der Außenwelt Zeichen dessen, was ihn innerlich bedroht.

Der eigentliche Vergleich.

In engem Zusammenhang mit diesen fiktiven Vergleichen stehen die eigentlichen Vergleiche; sie erscheinen in ganz ungewöhnlich häufigem Ausmaße in allen Romanen Walpoles und geben seinem Stil eine besondere Note. Die as though-Vergleiche trugen hauptsächlich ein unbestimmtes, unsicheres Element in das Geschehen. Die Wirkung der einfachen Vergleiche ist anders, ebenso wie auch ihre Entstehungsweise und ihre Bedeutung auf einer anderen Grundlage beruhen. Die psychologische Darstellungsweise führt den Verfasser dazu, Fragen und Probleme anzuschneiden, die an sich schon dichterischer Behandlung großen Widerstand entgegensetzen. Dunkle, unbestimmte seelische Vorgänge, die meist noch unter der Schwelle des Bewußtseins sich abspielen, sollen künstlerisch wirksam analysiert werden. Der Erzähler, der diese bewußten oder unbewußten Erlebnisse seiner Personen dem Leser näher bringen will, ohne daß der Roman dadurch künstlerisch Einbuße erleidet, darf sie nicht zu häufig direkt bezeichnen, da er sonst der Gefahr ausgesetzt ist, in den sachlichen, gefühlskalten Stil eines wissenschaftlichen Traktats zu verfallen. Er muß vielmehr möglichst zu stilistischen Mitteln greifen, die den psychischen Vorgang anschaulich und doch wahrheitsgetreu wiedergeben. Darum vergleicht er die ihm vorliegende Erscheinung mit einer andern, die auch ähnliche Züge aufweist, aber den Vorzug hat, vertrauter und anschaulicher zu sein. Er fügt dem, was er zunächst ausdrückt, noch eine weitere Erklärung hinzu, da er das Empfinden hat, er habe sich noch nicht deutlich und lebendig genug mitgeteilt. Er greift „über die Grenzen der ihm gegenwärtigen Sachsphäre hinüber in eine andere nicht gegenwärtige, nur innerlich vorgestellte, eine Bildsphäre"; „beide stellt er nebeneinander"[123]). Die Bildsphäre

[123]) H. Pongs, a. a. O., S. 150.

deckt sich nicht vollkommen mit der Sachsphäre, sie haben beide nur einige gemeinsame Merkmale, die der Sprechende im Auge hat; es werden „in die ihn gerade beschäftigenden Vorstellungen Bestandteile eines anderen Vorstellungskomplexes eingeflochten . . . Eine eigentliche Vorstellung wird mit einer bildlichen Vorstellung in Parallele gesetzt“[124]). Es ist darum wichtig, daß er diese gemeinsamen Merkmale hervortreten läßt, da sonst das Verständnis erschwert ist[125]). Die eigentliche Vorstellung muß dadurch deutlicher werden, daß noch eine analoge bildliche Vorstellung hinzutritt; andernfalls der Vergleich völlig überflüssig, ja störend ist. Er hat nur dann Berechtigung, wenn durch ihn die eigentliche Vorstellung anschaulicher, lebendiger und wirksamer dargestellt ist, als wenn sie nur direkt wiedergegeben worden wäre.

Der häufige Gebrauch des Vergleichs in den Romanen Walpoles hat neben dem psychologischen Anlaß noch eine weitere Ursache: Die romantische Einstellung des Verfassers und vieler seiner Hauptpersonen. „Für die Romantik ist bezeichnend die Häufigkeit des Vergleichs, da die verschiedenen Schichten des Seins eine innere Affinität besitzen im Sinne des romantischen Glaubens, daß das einheitliche Ursein sich in der Mannigfaltigkeit der Formen manifestiert“[126]). Da der Vergleich eine Beziehung herstellt zwischen Bild- und Sachsphäre, ist durch ihn zugleich auch die Möglichkeit gegeben, die verschiedenen Schichten des Seins miteinander zu verknüpfen. Das Tertium comparationis ist für den romantischen Vergleich nicht nur willkürlich hergestellte Verbindung zufälliger Gemeinsamkeiten, sondern es ist tatsächlich zwischen den aufeinander bezogenen Sphären ein tiefer innerer Zusammenhang schon vorhanden. Vor allem sind es bei Walpole Vergleiche aus der Natur, in denen seine pantheistische Weltanschauung zum Ausdruck kommt. Denn im Naturerleben finden seine Personen zumeist den Ausgleich zwischen der romantischen Sehnsucht nach unendlichen Wahrheiten und der Gebundenheit an das reale Endliche. „Endliches und Unendliches erscheinen dem Romantiker auf das innigste verschmolzen, auf das innigste verknüpft“[127]). Diese Verschmelzung ist im Naturerlebnis für den Romantiker am lebendigsten zu erspüren. Der Vergleich kann auf diese Verschmelzung Bezug nehmen.

Ebenso wie die fiktiven Vergleiche können die einfachen Vergleiche in zwei Hauptgruppen gesondert werden, je nachdem, ob der Anstoß zur Bildschöpfung vom Innen oder vom Außen herrührt. Desgleichen kann die Beurteilung in vielen Punkten den gleichen Weg gehen. Es muß dagegen immer im Auge behalten werden, daß der Hauptunterschied zwischen den beiden Vergleichsarten darin besteht, daß die einfachen Vergleiche nicht Unbestimmtheit, sondern allein Anschaulichkeit erstreben. Danach muß in erster Hinsicht ihr künstlerischer Wert bemessen werden. Es sollen weiterhin in jeder Hauptgruppe zuerst die Vergleiche besprochen werden, die in realistischer Schilderung, danach diejenigen, die bei der Darstellung romantischer Erlebnisse anzutreffen sind, da so die beiden Grundtendenzen der Gestaltung bei Walpole auch auf diesem Gebiete besser erkannt werden können.

---

[124]) Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwiss., Bd. I, S. 374.

[125]) Vgl. M. Deutschbein, a. a. O., S. 87: „Die beiden Sphären — Vergleichsgegenstand und Vergleichsbild — werden aber durch ein gemeinsames Drittes, das sogen. tertium comparationis, verbunden.“

[126]) M. Deutschbein, a. a. O., S. 87.

[127]) M. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, S. 33.

Bild- und Sachsphäre aus dem menschlichen Leben.

Personenbeschreibung.

Häufig wird die äußere Erscheinung des Menschen anschaulicher beschrieben, indem ein Vergleich erläuternd herangezogen wird. Es werden so näher bezeichnet: Der Gesamteindruck, den ein Mensch macht: F. 743, 732; seine Gestalt: F. 676; J. 367, 380; V. 799; ein bestimmter Körperteil: F. 263, 505; V. 405; der Augenausdruck: V. 105; der Gesichtsausdruck: R. 223, 350; V. 728; die Stimme: F. 359; V. 729; die Sprechweise: F. 359. Sie sind meist konventionellen Charakters; die Bildsphäre ist dem Alltagsleben entnommen: „as sulky as a scolded schoolboy" (F. 144; vgl. F. 539; V. 567; Cathedral S. 253, 328; Fortitude S 304). Der Zustand eines inneren Organs des Menschen wird von ihm selbst, ganz seiner Art entsprechend, beschrieben. Judith: „‚My heart?' she laughed. ‚It's as sound as one of Dorothy's muffins'." (F. 498; vgl. F. 670.) An allen diesen Vergleichen ist die Tendenz zu einer ins einzelne gehenden realistischen Darstellungsweise zu beobachten.

Im Gegensatz dazu bleibt auch trotz des Vergleichs bei der Schilderung romantischer Erlebnisse die Sachsphäre oft verhüllt. Die Geistesabwesenheit der Personen, der träumerische Zustand ihrer Seele wird durch entsprechende Vergleiche bezeichnet: „Benjamin stood in the long drawing-room like a man lost, his eyes wandering from wall to wall." (V. 659; vgl. V. 793; J. 308.) Sehr naheliegend und darum auch sehr häufig wiederkehrend sind solche Vergleiche, die das Entrückte der Seelenverfassung mit einem Traumzustand in Beziehung bringen: „like a man in a dream, he (Benjamin) was held back." (V. 169; vgl. V. 829; J. 402; F. 108, 188, 270, 573; Cathedral 235; Fortitude 344.) Während hier die Phantasie des Lesers durch entsprechende Vergleiche nur schwach angeregt wird, ist im folgenden sein sinnliches Vorstellungsvermögen zur tätigen Mitarbeit aufgerufen. Der Vergleich wirkt anschaulicher: John hat seine Angst überwunden und sieht nun klarer das Ziel vor sich: „he pushed through the mist as someone in a cellar pushes through wet cobwebs." (F. 567.) Die Romantiker fühlen sich in der engen Familienatmosphäre nicht zu Hause. Ihre Seelenverfassung wird anschaulich durch Vergleiche wie den folgenden dargestellt: „Benjamin felt sometimes like a man caught in a trap." (V. 169; vgl. Cathedral 372, 146.) Ausführlich wird der gleiche Seelenzustand von Francis veranschaulicht; in der verbalen Metapher ist außerdem noch eine ähnliche Bildsphäre enthalten: „His real life was imprisoned within him like a fire within an ivory bowl. The bowl would crack, and the fire burn the hand that held it." (J. 143.) Dieser Vergleich steht dem Symbol schon sehr nahe. Der Gegensatz zu einem realistischen Vergleich und seiner Wirkung wird deutlich, wenn man damit die folgende Stelle vergleicht, in der eine normale Geistesverfassung beschrieben wird: „to-day her mind was as clear as a crystal." (F. 695.) — Die romantische Erlebnisweise bringt es mit sich, daß zu ihrer Veranschaulichung in die Sphäre romantischer Märchenwelt gegriffen wird: Jane hört von dem Leben ihres Vorfahren Rogue Herries: „It was like stepping on to a magic carpet and swinging back into another fairy-world." (F. 720.)

Bildsphäre aus der Tierwelt.

Tiere spielen in den Romanen oft eine große Rolle. John wird in einer tragischen Stunde von einem anhänglichen Hunde getröstet;

Benjamin ist in seinem Alter nur von einem Diener und einem treuen Hunde umgeben; Uhland verachtet die Menschheit, Sympathie und sorgfältige Liebe bringt er nur verletzten Tieren entgegen, die er liebevoll pflegt; die Handlung des Romans „Jeremy and Hamlet" dreht sich hauptsächlich um die Geschichte eines Knaben und seines Hundes, zu dem Jeremy eine große Liebe empfindet. Das Tier ist dabei oft ein getreues Abbild seines Herrn, an ihm sind Merkmale anzutreffen, die ähnliche, verschleierte Züge im Charakter und Empfinden seines Herrn erkennen lassen. Zwischen Mensch und Tier besteht ein eigenartiges Verhältnis. Besonders sind es die romantisch empfindenden Personen, die sich zu den Tieren hingezogen fühlen, da sie in ihnen Kreaturen des Schöpfers sehen, die ihnen oft näher stehen als die Mitmenschen. Auf dieser Vorliebe Walpoles für die Tierwelt beruht auch die Häufigkeit der Vergleiche, deren Bildsphäre aus dem Tierleben gegriffen ist und die sowohl eine genaue realistische Beobachtung aller Einzelheiten wie auch ein romantisches Erfassen von tieferen Beziehungen zwischen Mensch und Tier erkennen lassen.

Bei der Personenbeschreibung ist schon darauf hingewiesen worden, daß das gemeinsame äußere Merkmal aller Herries mit Merkmalen von Pferden in Beziehung gebracht ist: „In them all there was some attribute of the horse." (R. 181.) Die Unterschiede zwischen den einzelnen Familienmitgliedern werden dann durch Vergleich mit bestimmten Pferdearten herausgestellt. Die Einzelmenschen werden so anschaulich und eindrucksvoll charakterisiert: Ueber Walter: „Horselike as all the Herries were . . . he resembled a charger for whom no general, however famous, could ever be grand enough." (J. 367.) Ueber Benjamin: „If all the Herries were like horses, as someone had said, then Benjie was like a racy little pony, ready for anything and especially mischief." (V. 10; vgl. über David: R. 192; über Gordon: V. 753; über andere Familienmitglieder: R. 181; J. 367; V. 726.) Diese Vergleiche geben einen wichtigen Anhalt für die Erfassung des Aeußeren sowohl wie einzelner wesentlicher Eigenschaften der Herries. Durch einen ähnlichen Vergleich wird der Eindruck erläutert, den der Dichter Walter Scott bei einem Zusammentreffen in Paris auf Judith macht: „He was like a very noble sort of sheep-dog." (J. 378; weitere Beispiele: J. 469; V. 389; R. 435; V. 16.) Father Roche ist für Rogue Herries ein „ill-omened bird". Hier erscheint der Vergleich durch die charakterisierende, prägnante Adjektivform verkürzt und darum eindrucksvoll. Solche Vergleiche kommen dem „Prinzip der Kürze und Gedrungenheit des Englischen"[128]) entgegen. Diese Vergleiche in realistischer Schilderung sind zu begrüßen, wenn sie die Art des Menschen näher und anschaulicher kennzeichnen. Insgesamt kann über sie gesagt werden, daß sie diese Aufgabe erfüllen. (Weitere Beispiele R 192, 202, 259; F 413. 513. 586, 589, 615.)

Die romantisch empfindenden Personen fühlen sich nicht frei, solange sie nicht ungebunden ihren Träumen und Idealen nachgehen können. Häufig wird ihre Seelenverfassung mit den in Gefangenschaft lebenden Tieren verglichen. Es kommt gerade durch die Häufigkeit solcher Vergleiche ein Mitgefühl, ein tieferes Verständnis für die Lage eines solchen bedauernswerten Tieres zum Ausdruck; es scheint, als ob dem Dichter diese Vergleiche deshalb so oft zur Hand seien, weil er durch sie am tiefsten die Sympathie des Lesers erregen zu können glaubt. Sie wirken sehr anschaulich, da das gemeinsame Dritte zwi-

[128]) M. Deutschbein, a. a. O., S. 88.

schen Sach- und Bildsphäre eindeutig gegeben ist: Mensch wie Tier sind ihrem eigentlichen Element entzogen. Es wird so eine tiefere Parallele gezogen zwischen ihnen, die das Gemeinsame ihres Schicksals stark hervorhebt. Mirabell ist eine solche Gefangene, die sich nur wohl fühlen kann in der ihr natürlich zusagenden Freiheit, die sie aber selten völlig zu erringen vermag, da das Leben ihr immer wieder schwere Ketten anlegt: „She was like an animal caught, all her senses alert for any chance of escape." (R 408; vgl. R 312; J 165.)

Adam verallgemeinert diesen Vergleich und gibt darin seine Auffassung über das Schicksal der Menschen überhaupt kund. Es ist eine höhere Macht, die den Menschen gefangen hält, es ihm versagt, alle hemmenden irdischen Fesseln zu sprengen und frei zu sein, wie sie es ersehnen: „men are too often like birds in a cage. They would not be there if they could escape, and the cage is not of their own designing." (V 146. Hier wird die Bildsphäre in wirksamer Weise erweitert und vertieft. — Carey hadert ebenfalls mit den Lebensbedingungen, die er grausam und unverständlich findet. Die Bildsphäre steht in genauer Parallele zu seiner eigenen Seelenverfasung; der Vergleich rückt nahe an die symbolische Form heran: „Carey in especial was like a blinded bewildered animal whom unseen persecutors were prodding with pitchforks." (V 27; weitere Beispiele: R 312; 202; F 30; V 649; Fortitude 244, 436. Cathedral 376, 391; Wint. 582, 373.) Walpoles Menschen sind aber nicht dauernd in einer solchen bedrückten, pessimistischen Seelenverfassung befangen. So zeigt er auch im Vergleich die andere erhebende Seite des Lebens, der der Mensch teilhaftig werden kann. Für die freie, unbeschwerte Seelenverfassung ist der Adler das treffendste Beispiel: Der Maler Monet ist „like an eagle beating his wings for joy that he's free. (V 618.) Ein bezeichnendes Merkmal der Menschen Walpoles ist, daß sie sich einsam fühlen. Auch hier wird eine Parallele zur Tierwelt hergestellt: „David . . felt, as a loving animal feels, isolated and pushed aside." (R 343.) — Die psychologische Darstellungsweise, die auch die Vorgänge im Unterbewußtsein zutage fördern will, deckt den seelischen Zustand sehr wirkungsvoll auf, wenn sie ihn vergleicht mit Empfindungen von Tieren in ähnlicher Lage. Tiere können etwas Unheimliches, Bedrückendes an sich haben. Darauf nehmen Vergleiche Bezug, die den Seelenzustand der Angst lebendig beschreiben: Georges kann den Nachstellungen des alten Stane ebenso wenig entrinnen wie seinem schuldbeladenem Gewissen: „He was fascinated by him as the rabbit by the snake." (J 270; vgl. J 452; R 67; City 180; Fortitude S. 122; Cathedral 195.) — Die ungewöhnlichen Gesichter und Gestalten, die in einer Vision auf den Menschen zuströmen, nehmen nur ungewisse Formen an. Der Erzähler sucht ihre Bewegungen genauer zu definieren, indem er sie mit der fliegenden, flatternden Bewegung von Vögeln vergleicht: Francis „saw . . . figures rise on every side of him . . . they rose like scarecrows, and came trooping, ambling, appearing, disappearing . . . flying in the air like jackdaws." (R. 492. — An dieser Stelle ist die Verbindung von romantischer und realistischer Darstellungsweise deutlich zu erkennen: Die Vision kann nicht völlig nur realistisch erfaßt werden, das Ungewisse, Verschwommene an ihr muß erhalten bleiben, soll sie getreu dargestellt werden: Die Gestalten selbst werden nicht näher geschildert; kein Adjektiv, kein Artikel, nur unbestimmte Pluralform: figures. Aber doch wird versucht, wenigstens ihre Bewegungen näher zu beschreiben: die Verben bezeichnen die einzelnen Bewegungsarten genau nach; die gehäuften progressiven Formen machen sie anschaulicher, führen sie in ihren Einzelphasen lebendig vor; der Vergleich ergänzt dieses Bestreben zur Veranschaulichung. — Dieses Bestreben wirkt

sich sogar soweit aus, daß mit den gleichen stilistischen und sprachlichen Mitteln abstrakte Gedanken sinnlich vergegenwärtigt werden: „her thoughts were like wild terrified birds flying from one place to another . . .“ (R 224; vgl. F 525; Cathedral 105, 282.) — Rein romantisch ist folgender Vergleich: „she seemed to him like a lovely bird from some Paradisal forest.“ (F 100.)

Daß Walpole sich bemüht, die Vergleiche treffend zu wählen, ist an folgender Stelle ersichtlich, in deren Paranthese auf die Berechtigung des Vergleiches aufmerksam gemacht wird: Judith urteilt über John: „He stood there, his head up, his nostrils quivering (exaggerated pictures of him, she thought, but spiritually true), like a high-bred horse, defiant but afraid of the whip because of the catastrophe that a contact might bring.“ (R 451.) — Auch die Vergleiche, die den Menschen in den Mund gelegt werden, entsprechen ihrer Mentalität. Ebenso wie durch ihre Sprechweise charakterisieren sich die Menschen selbst durch die Vergleiche, die sie gebrauchen: Ueber Mrs. Osmaston sagt der Erzähler: „Many of her oaths and similes were of an excellent coarseness, and she alluded to all the natural processes of man with much freedom and gusto.“ (R 435/6; vgl. R 202; R 259, 192; F 413, vgl. auch die vielen sarkastischen Vergleiche in Uhlands Journal: F 399—417.)

Besonders einprägsam sind Vergleiche, die auf allgemeine Zustände oder auf das Leben als Ganzes Bezug nehmen: „David did not find life gentle, kindly or considerate . . . It was companionship with a tiger who, with one careless stretch of the paw, produces tragedy, ruin, catastrophe, and then yawns his indifference.“ (R 342; vgl. die Erzählung „The Tiger“ in „Thirteen Travellers“ und Brun's „Tiger-Theorie“ in „Duchess“.) Eine andere Lebensauffassung hat Benjamin; in Vergleichen gibt er ihr anschaulich Ausdruck: Die realistisch eingestellten Familienmitglieder verachtet er: „They think that life is a cow to be milked — but it is rather the Centaur on to whose back I will leap.“ (V 349.) Diese sentenziöse Ausdrucksweise steht in Zusammenhang mit der schon öfters beobachteten verallgemeinernden Gestaltungsweise. (Weitere Beispiele dafür: R 259; F 362; Fortitude 265; Cathedral 220; City 170; 336; 414; Wintersmoon 582.)

Bildsphäre aus der nichtmenschlichen Außenwelt.

Walpole verwendet auch in auffallender Weise Dinge und Vorgänge in der Außenwelt, um menschliche Zustände und Erlebnisse anschaulicher darzustellen. Nicht sehr häufig und auch nicht wirkungsvoll sind Vergleiche, deren Bildsphäre der gegenständlichen Umwelt entnommen ist. Sie sind meist konventionellen Charakters: „Timothy . . . was as fat as a barrel“ (V 396; vgl. F 208, 345; V 476.)

Auffallend ist folgender Vergleich, den Barney in seinem Tagebuch gebraucht: „Timothy who is a kind of hundred—times—cleaned—scrubbed—an—brushed—pillow—case.“ (V 402.) — Diese Art von unechter Kompositionsbildung übt eine ganz eigenartige Wirkung aus. Ein ganzer Satz wird als attributives Adjektiv verwendet. Es soll hier das Uebertriebene seines Reinlichkeitsbestrebens durch eine übertreibende sprachliche Form charakterisiert werden. Außerdem wird durch die ungewöhnliche Form die Aufmerksamkeit des Lesers erregt. Solche erstaunlichen Ungetüme sind bei Walpole noch öfters anzutreffen. Sie haben meist entweder eine ironische, komische oder modern wirkenwollende Beinote; es ist alles auf einen

möglichst engen Raum gedrängt und dadurch verkürzt. Statt des Relativsatzes ist der attributive Ausdruck gesetzt, um die Eigenschaft als ein dauerndes Merkmal zu bezeichnen. Max Deutschbein stellt fest, daß „eine stilistische Spannung vorliegt, da der Hörende natürlich auf das Substantivum wartet“[129]). Auch bei anderen modernen englischen Schriftstellern, so bei Galsworthy, sind solche Neologismen zu finden; es ist eine besondere Sprachform des modernen Englisch darin zu sehen. Weitere Beispiele: „A dreary, dry—as—dust, left—over—from —yesterday pantry kind of name.“ (F 413.) — „that slightly mocking boy—out—for—a—lark expression at his mouth's corners.“ (F 502.) — „She wondered, in her strange kind of mouse—in—the—trap trance.“ (Cathedral S. 391; vgl. F 54, 413, 502, 687, 733, 800; Cathedral 506; Wintersmoon 299 u. a.)

Bildsphäre aus der Natur.

Ist die Bildsphäre der Natur entnommen, dann sind die Vergleiche fast durchweg anschaulich und wirkungsvoll. Bei der realistischen Beschreibung der menschlichen Erscheinung werden allerdings zumeist Vergleiche konventionellen Charakters benutzt: Cynthia was as pretty as a rosebud (a flower to which she had been often compared) (V 554; vgl. R 224, 350; J 436; F 497; V 96; 464, 619, 837; Fortitude 392.) — Wirkungsvoll durch die ungewöhnliche Verbindung von Natursphäre und Mensch wird die naturhafte, echtwirkende Art Vanessas erläutert: „every movement was natural in its grace as the silver pattern of the stream, the dull amber of the dead bracken and the bare wood whose trees were flushed in the distance like an evening sky against the grey Lake with ice.“ (F 675; vgl. F 326; Fortitude 52.) Hier tritt die Bildsphäre auffallend in den Vordergrund und gewinnt so an Selbständigkeit; sie enthält eine nahezu vollständige Beschreibung der typischen Winterlandschaft von Cumberland. — Dieser Vergleich leitet schon über zu den romantischen Naturvergleichen. Von Arnold, dem Verlobten Sallys, heißt es: „he's just like a piece of seaweed.“ Sally, die ihn beobachtet und seine schwankende, wankelmütige Art kennt, hat bei seinem Anblick eine symbolisch wirkende Phantasievorstellung, die im Zusammenhang steht zu dem vorausgehenden Vergleich: „She stared at him and saw the seawed, gold with dark brown frouds swaying in a sea-pool, swaying indeterminately while the breeze ruffled the water of the pool into little angry protests.‘ Arnold ist ein unentschlossener Mensch, der sich von äußeren Einflüssen treiben läßt; in dem Vergleich war zunächst das tertium comparationis nur undeutlich zu verspüren; die folgende Beschreibung gibt unaufdringlich und doch spürbar einen Hinweis auf das gemeinsame Dritte zwischen Pflanze und Mensch: die wiederholte progressive Form, das Adverb indeterminately deuten den Zusammenhang an. (Vgl. V 92; vgl. F 167; F 13; vgl. F 266, 476; Fortitude 265, 287, 401.) Ein See des Landes wird direkt zum Vergleich herangezogen: Adam und Margarete leben ruhig und glücklich zusammen: „They had sailed all the perilous seas now and were in harbour . . .“; sie genießen jetzt „the real glory of every marriage . . . a confidence, a trust, an intimacy so great and deep and calm that it was like Derwentwater there beyond the window.“ (F 667.) Die einleitende Metapher gibt zunächst einen Ueberblick über ihr bisheriges Leben; der Vergleich beschreibt dann ebenso anschaulich ihren augenblicklichen Lebensabschnitt.

[129]) M. Deutschbein, a. a. O., S. 162.

(Vgl. R 46; F 505, 517, 546, 711.) Diese Naturvergleiche geben die Seelenverfassung der Menschen anschaulich und wirkungsvoll wieder; die Natur wird dabei meist so treffend gekennzeichnet, daß sie lebhaft in der Phantasie des Lesers ersteht und aus sich heraus die Sachsphäre lebendig ausmalt.

Auffallend wird an folgender Stelle der seelische Zwiespalt Adams veranschaulicht, indem im Bild der beiden gebrauchten Vergleiche der innere Gegensatz zum Ausdruck gebracht ist: „He was pulled into two quite opposite directions: his love for Margaret as the days went by filled itself increasingly with light and colour like a glass ball that becomes with every hour more radiant. But this discontent with the sickness and starvation all round him was something fierce and hostile, dark, jagged like lightning." (F 254.) Glückhaftes Liebeserleben und die grausamen, elenden Lebensverhältnisse stoßen hart aufeinander, ebenso wie in ihm selbst romantisches Empfinden und Erkenntnis der nüchternen Wirklichkeit in ständigem Widerspruch stehen; Dunkelheit und Licht, gefährlich gezackter Blitz und farbenprächtige Glaskugel stehen sich unvereinbar und schroff gegenüber.

Bildsphäre aus dem menschlichen Leben.

Der Mensch kann die Erscheinungen der Wirklichkeit so hinnehmen wie sie tatsächlich sind, wie sie sich den Sinnen des objektiven Beschauers darbieten. Der realistische und noch stärker der impressionistische Dichter suchen den Eindruck, den sie beim Anblick der Außenwelt aufnehmen, wirkungsvoll aber stets wirklichkeitsgetreu zu übermitteln, ohne daß eigene Vorstellungsgebilde sich damit vermengen. „Realistische Dichtung und ihre Art der Darstellung ist von dem Bestreben beherrscht, nur das von den Sinnen aus der umgebenden Wirklichkeit Aufgenommene getreu wiederzugeben; tatsächlich gemachte sinnliche Erfahrungen durch das Wort in der Vorstellung wieder lebendig werden zu lassen"[130]). Es ist aber noch ein anderes Verhalten der nichtmenschlichen Umwelt gegenüber möglich: der erlebende Mensch überträgt eigene subjektive Empfindungen auf die ihn umgebende äußere Welt und schaut sie in einer Weise, die von seiner eigenen Seelenverfassung beeinflußt ist. Der romantische und ebenso der früh-expressionistische Dichter übertragen Vorstellungsgebilde, die ihrer inneren Erlebniswelt entstammen, auf die Dinge der Außenwelt und wandeln sie so um; sie bemühen sich zwar auch, den Eindruck möglichst getreu darzustellen, den ein Aeußeres in ihnen hervorruft, sie können aber ihre eigene subjektive Sehweise nicht ausschalten; ihr seelisches Erleben drängt sich den Dingen auf, so daß der dargestellte Eindruck mehr ihr Inneres spiegelt und nicht mehr ein reiner Abdruck des Aeußeren ist. Oskar Walzel scheidet so „eine Kunst, die ihren höchsten Wert in der Fähigkeit des Treffens erblickt, von einer Kunst, die überhaupt nicht treffen will, sondern für das Abbild der Wirklichkeit freie künstlerische Gestaltung setzt"[131]); er stellt bei der Betrachtung des Kunstwerkes die Frage: „Beschränkt sich der Dichter auf die Wiedergabe von Eindrücken, die seine Sinne ihm liefern, oder sucht er zu verwirklichen, was in seinem Geiste sich gebildet hat?"[132]).

---

[130]) Kurt Brösel, Veranschaulichung im Realismus, Impressionismus und Frühexpressionismus. München, 1928, S. 27/8.

[131]) O. Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, S. 211.

[132]) O. Walzel, Dichtung und Weltanschauung, Das Wortkunstwerk, S. 48.

Wird nun der Eindruck, den ein Naturvorgang hervorruft häufig verglichen mit menschlichen Zuständen, Tätigkeiten und Vorgängen, dann ist daraus meist zu ersehen, daß der Dichter sich nicht damit begnügt, passiv durch die Sinne aufgenommene Eindrücke wiederzugeben, daß er das Wirklich-Gegebene nicht bloß möglichst „treffend" wiedergeben will, sondern es umgestaltet, ins Menschliche herüberzieht gemäß der in ihm selbst vorhandenen Vorstellungsgebilde. Es werden von ihm „bestimmte körperliche Tätigkeiten, Bewegungs- und Aktionsvorstellungen, auf die Naturdinge übertragen, die ihnen an sich nicht eignen. Die Natur wird mit Bewegung und Aktion erfüllt, wo sie in Wirklichkeit sich nicht befindet . . . Mit solcher Uebertragung körperlicher Tätigkeiten lebender Wesen auf Naturgegenstände geht dann zusammen, daß in diese vor allem menschliche Formen hineingesehen werden, daß ihre Erscheinung in menschliche Gestalt sich wandelt"[133]). Dynamische und personifizierende Gestaltungsweise verbinden sich so auch bei den romantischen Naturvergleichen Walpoles mit der veranschaulichenden Gestaltungsweise, die zunächst in diesen Vergleichen sich kundgibt.

Allerdings erfüllt nicht jeder dieser Naturvergleiche durch sich schon diese Funktionen. Er kann auch bloß dazu dienen, einen Eindruck anschaulich und treffend zu umschreiben, während die Sachsphäre in der objektiven Gestalt unberührt bleibt, wirklichkeitsgetreu dargestellt ist, so wie sie sich den aufnehmenden Sinnen darbietet. Bei Walpole sind auch hier wieder beide Arten anzutreffen; er verwendet sowohl Vergleiche, die realistischer, wie solche, die romantischer Kunst nahestehen. So versucht z. B. der Erzähler den Eindruck, den die zahlreichen, die Landschaft Cumberlands umgrenzenden Mauern in ihrer Linienführung den Sinnen darbieten, durch einen Vergleich zu veranschaulichen: „the walls met above the hill like a great hanging eyebrow." (F 454). In die Wirklichkeit ist hier kein eigenes subjektives Erleben hineingetragen, sie ist nur realistisch, anschaulich dargestellt. (Weitere Beispiele: F 95, 197, 207, 222, 553, 675, 711). An den Vergleichen, durch die Gesichts-, Gehör- und Geruchsempfindungen veranschaulicht werden, wird ganz deutlich, wie die realistische Gestaltungsweise bestrebt ist, die unterscheidenden Merkmale eines Sinneneindruckes wirklichkeitsgetreu wiederzugeben und ihn in einer Weise anschaulich zu machen, die jeden persönlichen, erlebnisbedingten Faktor zurückdrängt: Deutlich tritt dieses TreffenwoJen des Eindrucks an folgender Stelle entgegen: „the rain slapped the earth like a woman beating a carpet." (J 444). Der akustische Eindruck wird ebenso sehr im Vergleich wie in dem gewählten Verb durch Lautmalerei anschaulich nachgezeichnet: „a pistol-shot crashed like a stone flung through glass." (J 403; vgl. J 436, J 84; V 92). — Das undefinierbare, eintönige, gedämpfte Geräusch, das bei Nacht aus der Atmosphäre der Großstadt ins Ohr dringt, wird durch einen solchen Vergleich veranschaulicht: „always that soft rumble of sound as of a fat, comfortable nurse singing lullaby to her children." (F 730). (Vgl. R 189; V 587; F 191, V 658; Cathedral 91; Fortitude 237). — In eigenartiger Weise bleibt bei der Beschreibung eines Vorfalles während der russischen Revolution die Sachsphäre undeutlich, sie wird völlig von der Bildsphäre ersetzt: „from the lorry there came a noise like the clearing of a throat." (V 697). Es ist nur der Bildsphäre zu entnehmen, daß ein Schuß gefallen ist; nicht erwähnt wird, daß der fliehende Mann von einem Schuß niedergestreckt wird; es wird nur gesagt, daß er zusammenbricht, und daß vorher ein bestimmtes Geräusch

[133]) K. Brösel, a. a. O., S. 29/30.

zu vernehmen war; alles andere bleibt unbestimmt. Der Vergleich nähert sich impressionistischer Darstellungsweise: der Beobachter schildert nur, was er mit gutem Recht vertreten kann; was er nicht gesehen und nicht gehört hat, sagt er nicht aus. Die Ursache der unbestimmten Darstellungsweise ist hier eine ganz andere als bei der früher behandelten romantischen Unbestimmtheit. Auch sonst sind bei Walpole solche Ansätze zu impressionistischer Wortkunst zu erkennen; da sie nicht wesensgemäß, sondern nur gelegentliche Auswüchse seines Realismus sind, muß es genügen, in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen zu haben. So wird selbst die Stille in ihren verschiedenartigen Qualitäten und Eindrucksmöglichkeiten erfaßt und veranschaulicht: „the house was as still as a bottomless well." (V 209; vgl. V 206, 241). — Ein Farbeneindruck wird durch einen realistischen Vergleich anschaulicher vergegenwärtigt: „The Tarn, beneath them, was white like the peeled inside skin of an orange." (J 266; vgl. F 95, 207; Cathedral 29, 323, 500.) — Eine Geruchsempfindung wird in konventioneller Weise näher beschrieben: „Roasted apples floated on its surface, and the aromatic scent of it was as the spices of Arabia." (F 376).

Diese Vergleiche sind durchweg realistisch schildernd, da die empfangenen sinnlichen Eindrücke fast unverändert in das Bild eingegangen sind. Nicht immer läßt sich allerdings ohne weiteres feststellen, ob in solchen Vergleichen nicht doch gewisse Wiederspiegelungen der Innenwelt des Sprechenden hineinempfunden worden sind. Bei dem folgenden komparativischen Doppelvergleich sind z. B. die beiden Arten nur schwer voneinander zu trennen: „all night long the light (of the moon) would last, paler than ivory, quieter than sleep." (V 532). Im ersten Teil ist nur die sinnliche Vorstellung festgehalten; darauffolgend ist jedoch ein Mitschwingen von Erlebniswerten zu empfinden. Der Gesamteindruck ist allerdings einheitlich gefühlsbetont, vornehmlich wohl verursacht durch die vertiefende Komparativform. Es kann bei den Vergleichen, wie überhaupt bei dem Wirkungsbereich stilistischer Erscheinungen nur bis zu einer gewissen Grenze mit methodisch untersuchender Rubrizierung gearbeitet werden, die letzte Ausschöpfung des Gestalteten muß dem individuellen Einfühlungsvermögen des Lesers überlassen bleiben. Unter diesen Einschränkungen und ihrer stets bewußt, soll und kann aber doch das Wesentliche, Allgemeingültige des zu Beobachtenden seiner Wirkung gemäß gesondert werden. So dürfte kein Zweifel bestehen, daß Vergleiche wie: „the oars plashed like music through the air" (J 63) und „as still as a dream" nicht als bloßes Treffenwollen, als reine vorstellungsmäßige Beziehungssetzungen gefaßt werden können, auch nicht nur auf einer „einfühlenden Haltung" des Sprechenden beruhen, sondern intuitiv erlebte und subjektiv gedeutete Bildschöpfungen darstellen. — Eindeutiger ist stets der Bildcharakter, wenn durch ein gefühlsbeladenes Adjektiv oder Adverb oder andere auffallende sprachliche Formen der Erlebnisgehalt des Vergleiches unterstrichen wird. Meist trifft dies zu, wenn die dargestellte Sachsphäre mit den Augen einer erlebenden Person des Romans gesehen wird; denn der Erzähler selbst tritt nur an einigen, dann besonders auffallenden, Stellen hervor. Bei Häufung von Vergleichen mischen sich oft in die realistische Eindruckswiedergabe gefühlsbetonte, expressive Merkmale: „The blue cold sky ranged like a sea infinitely high and remote from change . . . vapours of mist rolled curtain-like across the scene . . . So the Lake that could be cold as driving snow, harsh like shadowed steel, fierce with white foam as a bird's feathers are blown angrily by storm, now was streaked and veined with shadows of the grape that trembled, as though a hand gently stroked its surface."

(F 767). Menschliche Empfindungen werden durch Adverbien hineingetragen: „angrily, gently"; verstärkend wirkt der Vergleich: „trembled as though"; dem stehen realistische Verben gegenüber, von denen die individuellen Gestaltsqualitäten ohne Gefühlsbeitrag festgehalten werden: ranged, rolled across, streaked and veined. (Vgl. R 211, 502).

Häufiger sind allerdings in diesem Zusammenhange die Vergleiche, die den Natureindruck in Bewegung umsetzen und vermenschlichen. Ein Weg wird so in Bewegungslinien gesehen: „Francis looked down the path. In the dusk he could see it point like a pale, crooked finger straight at the heavy black lump of Glaramara that was dark against lighter dark." (R 54). — „the dune was naked save for a thick black post that stood up, like a finger in the moonlight." (R 137). In den Verben point und stood up ist hier die Bewegung angedeutet. — Für die Schilderung romantischer Erlebnisse greift der Dichter vorzugsweise zu Vorgängen in der Natur, die schon an sich mit Bewegung und Aktion erfüllt sind und der Sphäre lebender Wesen dadurch näher liegen. „Schon darin zeigt sich ein Gegensatz zum Realismus der in ausgeglichener Weise die Dinge faßt, wie sie sich ihm bieten im Zustand der Ruhe wie der Bewegung, wobei auf ersterem, als dem gewöhnlichen, naturgemäß der stärkere Nachdruck liegt."[134]) Besonders bevorzugt sind bei Walpole Beschreibungen der Bewegungen des Rauches, des Nebels, der Wolken und des Regens: „The clouds rushed like mad things across the sky . . . the purple glow of the heather . . . spread like a living shadow." (V 828; vgl. V 45, 640, V 432, F 556, R 80, J 444). Verstärkt wird der Eindruck der Bewegung durch die Verben mit starken Bewegungsvorstellungen, die der Sprache Walpoles einen dynamischen Charakter verleihen. Selbst wenn ein Ruhezustand beschrieben werden soll, ist das Bewegungsgefühl nicht völlig ausgeschaltet: „The sun lay on the water like a caressing hand." (F 83). Die adjektivisch gebrauchte Verbalform steht in leisem Widerspruch zum Verb der Ruhe. Ein deutliches Beispiel für die Verbindung von dynamischer, personifizierender und veranschaulichender Gestaltungsweise bei den Naturvergleichen ist folgende Stelle, die zugleich den unauffälligen Uebergang von realistischer zu romantischer Erfassung der Naturscenerie erkennen läßt; „The pools of shadow, neither brown nor grey, lay below them like lakes of sleeping water. Fairfield and Helvellyn were marked with crags and precipices like the tearing made by some giant's fingers . . . No wind stirred . . . and the air was warm like the breath of a flower . . . the stones around them rose in that moonshine like monolithic sacrificial monuments . . . the hills seemed to approach them." (J 417-8). Die Natur wird so dargestellt, wie sie von den Personen aus gesehen wird; der Erzähler tritt zurück. Die Verben der Bewegung verleihen der in Ruhe befindlichen Mondlandschaft einen leisen dynamischen Charakter: stirred, rose, approach; dazu die verbalen Substantive: tearing, breath. Die Personifikation kommt in den Vergleichen zur Auswirkung: fingers, breath; das adjektivische sleeping und das Verb approach rücken die Bildspäre in das menschliche Sein. Veranschaulichung ist nur in dem Bild vom Monument erstrebt, aber auch hier nur unbestimmt gehalten, ebenso wie in den anderen Bildern. Die Phantasie sieht die ruhende Natur in Bewegung. (Vgl. F 108; J 9, 63, 166, 499, 513). Besonders auffällig werden die Berge, die das charakteristische Merkmal der Landschaft von Cumberland sind, mit menschlichen Fähigkeiten und Eigenschaften begabt: „The hills gathered like conspirators close about the waters."

---

[134]) K. Brösel, a. a. O., S. 30.

(J 82). Die Berge stehen den dort lebenden Menschen so nahe wie ihre Mitmenschen. So bringt Judith in einem Vergleich natürliche Sachsphäre und menschliche Bildsphäre in unmittelbare Beziehung: „Skiddaw is as mild and stout as Dorothy herself." (F 338; weitere Beispiele: R 349, 498, F 454, 775; V 57, 83, 369, 405, 503, 765, 824).

Ausgesprochen romantische Vergleiche liegen vor, wenn ein Natureindruck hinüberleitet in die überirdische Welt: „Between them, far away, in sunlight like the smile of another world, was the ridge of Helvellyn." (F 559; vgl. V 432, 531.)

Der Eindruck, den der unaufhörliche, beharrliche Regen macht — in der Herbstzeit das charakteristische Merkmal der Wetterverhältnisse von Cumberland — wird in eigenartiger Weise beschrieben: „Or it would rain solemnly like a clergyman of the old school preaching into eternity or a writer of stories for whom two hundred years are but as a day." (V 591). Mit diesem Schriftsteller meint Walpole sich selbst und er spielt dabei in ironisierender Weise auf die Auffassung an, die er in der Herries-Saga zum Ausdruck bringt.

Bildsphäre aus der Tierwelt.

Die romantische Auffassung von der „inneren Affinität" aller Seinsschichten führt dazu, daß die verschiedensten Sphären durch den Vergleich zusammengebracht und aufeinander bezogen werden. Das tertium comparationis rückt auch Natur und Tierwelt eng aneinander. Besonders oft werden die Berge, ihre Gestalt und einzelne Merkmale mit Tieren verglichen und so in Bewegung gesetzt: „the mountains, stretching themselves like great luxurious cats in the sunshine." (F 521; vgl. V 113, 200, 482, 670). — Auffallend ist folgender Vergleich, bei dem in Parenthese die Berechtigung durch den Erzähler wieder in Frage gestellt wird: „the hills that lay like friendly elephants (thought Judith, who had never seen an elephant) humped against the sky." (J 63). — Besonders wirkungsvoll sind Vergleiche, die in symbolischem Zusammenhange stehen: Judith wird durch die besondere Gestalt einer Wolke an ein Tier erinnert und dadurch wieder an den Menschen, der es besaß; zu Reuben sagt sie: „There is a red cloud like a crimson bird that Georges once had, hanging between the trees." (J 415). Der symbolische Gehalt besteht darin, daß dieser Vogel, der in einem Käfig gefangen gehalten wurde, Sinnbild für Georges' unfreie innere Seelenverfassung war. So ruft die Erwähnung des Vergleiches den ganzen Zusammenhang von Georges' Leben und Sterben ins Gedächtnis zurück. (Vgl. J 165: Georges über sich selbst: „I am like a bird in a cage." Vgl. R92-3; F 223). Symbolisch ist folgende Wolkenschilderung zu deuten: „The vanguard of the black army put out an ebony feeler, as an octopus might do, and the little white cloud was instantly swallowed. A small white cloud, like a puff of smoke from a canvas." (J. 443.) Die kleine, weiße Wolke sucht vergeblich den Verfolgungen der schwarzen Wolkenwand zu entrinnen, sie wird von ihr aufgesogen. Das Dunkle bedroht das Lichte und löscht es aus. In dieser symbolischen Bedeutung steht diese Stelle zum Handlungsverlauf. Der erste Vergleich macht den symbolischen Vorgang lebendig und anschaulich, der zweite dient nur zur realistischen Umschreibung der Form. Stilistisch interessant ist die Nachstellung und Betonung durch Wiederholung, nahdem die Sachsphäre schon nicht mehr sinnlich gegenwärtig ist. Es wird ein Gefühlston der Trauer, des Nachrufs dadurch angeschlagen.

Einprägsam ist ein Vergleich, durch den die auffallende Gestalt der Derwent-Brücke bei dem Dorfe Grange beschrieben wird: „she paused before the bridge that raised itself up like a cat's back over the divided strands of the river." (R. 220.) Die Brücke ist in scheinbarer Bewegung geschaut, was sprachlich vor allem durch die beiden Bewegungspräpositionen up und over veranschaulicht ist.

Besonders auffallend wird das Stilwollen zur Anschaulichkeit an den Vergleichen ersichtlich, die Abstraktes und Konkretes miteinander verknüpfen. Sinnlich nicht faßbare, verstandesmäßige Begriffe werden mit sinnlichem Anschauungsgehalt erfüllt, verlebendigt und eindrucksvoll aufgehellt. Diese Vergleiche geben dem Stil Walpoles eine künstlerisch hochwertige Note, wird durch sie doch meist das schwer zugängliche Erleben der Personen lebendig vor die Augen gestellt, aus der kalten Sphäre psychologischer Analyse in eine visuell oder akustisch greifbare Nähe gerückt. Beispiele wurden schon gelegentlich angeführt; hier sollen noch einige bemerkenswerte Stellen erwähnt werden.

Das Verhältnis der Romantiker zu den Realisten der Familie wird von Francis in einem Brief an Judith mit einem lebensnahen, treffenden Vergleich verdeutlicht: „We break in upon their solid plans as a horse-thief breaks into their gold." (J. 281.) Francis charakterisiert dadurch sowohl seine eigene Mentalität wie die seiner Verwandten; er fühlt sich ausgestoßen aus der gesetzesstrengen, moralbeflissenen Familiengesellschaft; sie sehen in ihm einen Außenseiter, weil er das nicht ehrt und achtet, was ihnen gehört und von ihnen als wichtiger Bestandteil des Familienbaues und ihrer ganzen soliden Lebenshaltung gewertet wird. — Judith kann sich im Unterschied zu ihm nicht auf eine dauernde einseitige Bevorzugung der einen oder anderen Lebenshaltung festlegen. Sie unterstützt Francis in Uldale, will aber doch auch nicht mit seinem realistisch eingestellten Bruder William in Westaways brechen. Ihr Verhältnis zu den beiden feindlichen Häusern charakterisiert sie in einem Gespräch mit Francis durch einen ansprechenden Vergleich: „J shall be a shuttlecock between the two houses." (J. 363.) Die romantische Sehnsucht nach einer besseren jenseitigen Welt kann sich nur auf ein intuitives Erahnen beschränken und nie restlos erfüllt werden. Tom sehnt sich nach dieser anderen Welt, „a world that has been showing me points of light for years like the sun flashing on a window, but J haven't seen . . ." (V. 799.) Wie die Sonne hier nicht unmittelbar, sondern nur an ihren wiedergespiegelten Wirkungen erfaßt werden kann, so gibt es auch im Menschenleben Erlebnisse, in denen die jenseitige Welt an ihren Wirkungen erschaut werden kann. Statt eines abstrakten Begriffes gibt hier das aus der Natur gewonnene Bild eine anschauliche Vorstellung des Gemeinten. (Weitere Beispiele für Vergleiche, die Abstraktes durch Konkretes anschaulicher erläutern: J. 376; J. 217, 298, 358; V. 691, 693, 737; Fortitude 13; Wintersmoon 373, 467.)

Das Symbol.

Die symbolische Gestaltungsweise ist ein grundlegendes, immer wiederkehrendes Stilprinzip bei Walpole; sie ist bestimmend auf allen Gebieten seiner Darstellungskunst und gibt der Gestalt seiner Romane vor allem andern das besondere Gepräge. Richard Hamann definiert das Symbol als „eine Ersatzvorstellung, die stellvertretend für eine andere eintritt, um Wirkungen auszuüben, die jene symbolisierte Vorstellung allein nicht ausüben könnte, so jedoch, daß nicht das Symbol

für diese Wirkungen verantwortlich gemacht wird, sondern die symbolisierte Vorstellung als Träger derselben angesehen wird"[135]). Der künstlerische Wert und der Reiz des Symbols besteht „in der Aufgabe, die es stellt, in der Spannung, die damit gegeben wird, die sich bei sinnvoller Lösung in ein starkes Lustgefühl löst"[136]). Je größer die Spannung zwischen Vorstellung und Ersatzvorstellung, desto größer dürfte darum auch die künstlerische Wirkung sein. Ernst Elster sieht in dem weiten Abstand des Gemeinten vom nur Ausgedrückten das wesentliche Merkmal des Symbols: „Das Symbol ist ein durch die Funktion der Beziehung gewonnener Ersatz für eine Vorstellung von unendlich viel weiterem, ja in vielen Fällen kaum erschöpfbarem Inhalt"[137]). Der eigentliche Sinn muß durch das Ersatzbild möglichst völlig verdeckt, verhüllt werden; dadurch erst erhält das Symbol den ihm eigentümlichen ästhetischen Reiz. Wenn es vollwertig sein soll, darf im Sinnbild kein direkter Hinweis auf den Sinn zu erkennen sein; die Entdeckung des eigentlichen Zusammenhanges muß möglichst dem Aufnehmenden überlassen bleiben. „Symbol als Sinnbild definiert sich also als ‚Bild' im Sinn eines dinglichen Gebildes, das durch gewisse Züge zu tieferem Sinnbezug auffordert (derart dann, daß Ding und Sinn unmittelbar im Sinnbild zusammenfallen"[138]). Das reine Sinnbild, das sich selbst genügt, enthält in sich schon den Sinn, den es verhüllend kundgibt. Bei dieser „sinnbildlichen Spiegelung des Innen im Außen"[139]) erfaßt der Beschauer im Spiegelbild das ursprünglich Gegebene und alles, was er darüber zu wissen braucht, ohne daß ihm dies Gegebene, diese Ursache des Spiegelbildes, wirklich selbst vorgestellt wird.

Bei Walpole ist nun oft zugleich mit dem Spiegelbild auch das Wiedergespiegelte dargestellt. Er liebt es, die Ersatzvorstellung sowohl wie die eigentliche Vorstellung zum Ausdruck zu bringen; er verhüllt den Sinn durch das Sinnbild und enthüllt ihn dann gleich wieder, indem er dem Sinnbild eine Erklärung beifügt oder er gibt zunächst den Sinn, erklärt den Sachverhalt und verhüllt ihn dann wieder, führt ihn nachträglich noch einmal im Sinnbild an. Dieses Vorgehen entspringt dem Bestreben nach Verdeutlichung, das dazu neigt, durch

---

[135]) Richard Hamann, Das Symbol, Diss. Berlin 1902, S. 4. Vgl. Ulrich Leo, Fogazzaros Stil u. d. symb. Roman; „Das Symbol als Kunstmittel ist (bei Fogazzaro) immer ein mit dichterischem Willen ausgewähltes sinnfälliges Ding — dies Wort in der denkbar weitesten Bedeutung zu verstehen, das ein dichterisch überhaupt oder im gegebenen Falle nicht ausdrückbares Gemeintes vertritt und künstlerisch zugänglich macht." Vgl. auch S. 167.

[136]) R. Hamann, a. a. O., S. 31.

[137]) Ernst Elster, Prinzipien der Liter.-Wiss., 2. Bd. Stilistik, Halle 1911; ähnlich S. 402: Es liege „das Wesentliche darin, daß das äußere Merkzeichen, Sinnbild stets klein, der Sinn und die Bedeutung aber groß, von einem nicht selten ins Unendliche weisenden Umfang ist".

[138]) H. Pongs, Das Bild in der Dichtung, 1. Bd., S. 41. Vgl. H. Waffenschmidt, Symbolische Kunst in den Romanen Th. Fontanes, Diss. Frankfurt, 1932, S. 14; er weist auf die symbolische Grundeigenschaft jeder Dichtung hin: „Da aber in der Poesie ein Inneres durch Aeußeres, ein Unsagbares durch ein Gegebenes zum Ausdruck gebracht werden muß, wird man in aller Dichtung einen symbolischen Kern finden." Vgl. W. Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, Ges. Schriften, 6. Bd., S. 187: „Ihre Urform ist das Bildliche, das Gedicht, das einen innerlichen Vorgang in einer Situation zeigt, das Gleichnis. In diesem Verstande ist das Symbolische die Grundeigenschaft, die aller Poesie von ihrem Stoffe her eigen ist." — Vgl. auch W. Dilthey, Die Typen der Weltanschauung, Berlin 1910, S. 11. — Vgl. A. W. Schlegel, Vorlesungen S. 91, zitiert in M. Deutschbein, Wesen des Romant. S. 48. „Dichten (im weitesten Sinne für das Poetische, allen Künsten zugrunde Liegende genommen) ist nichts anderes als ein ewiges Symbolisieren."

[139]) H. Pongs, a. a. O., S. 251. — Vgl. Ulrich Leo, a. a. O., S. 163: „Das im Grunde Gemeinte ist so klar und ausgedrückt wie das scheinbar Gemeinte."

Häufung einen Gedanken klarer zu machen. Liegen erstmalige Erwähnung und Wiederholung weit genug auseinander, dann läßt sich diese Gestaltungsweise rechtfertigen, da sie eine eventuelle Unklarheit verhindert. Das Symbol ist aber doch nur dann künstlerisch hochwertig, wenn es durch sich selbst wirkt und ohne Unterstützung verständlich ist.

Die künstlerische Wirkung des Symbols ist außerdem vor allem noch abhängig von seinem Anschaulichkeitsgehalt. Weit stärker noch als an den Vergleichen und den anderen Stilmitteln zeigt sich an der symbolischen Gestaltungsweise das Bestreben Walpoles, inneres seelisches Geschehen an äußeren, sinnlich faßbaren Merkmalen aufzuzeigen und dadurch zu veranschaulichen. Durch das Symbol kann der Erzähler die ungewöhnlichen Erlebnisse seiner romantisch empfindenden Gestalten in künstlerisch wirkungsvollster Weise darstellen. Indem er sich an das sinnliche Anschauungsvermögen des Lesers wendet, gibt er ihm die Möglichkeit, einen Zugang zu dem Erleben der geschilderten Personen zu finden, ohne daß dieses Erleben allzu grob und sachlich verdeutlicht würde. Denn die wertvollste Bedeutung des Symbols ist darin zu sehen, daß es nur andeutet, das wirklich Gemeinte nur verschleiert mit anklingen läßt. Der Leser muß selbst bis zur eigentlichen Bedeutung des symbolisch Ausgedrückten durchdringen; er wird so zur aktiven Teilnahme an den Vorgängen veranlaßt, seine Fähigkeit zur selbständigen Ausschöpfung und tiefdringenden Erfassung des Dargebotenen wird geweckt, seiner Phantasie sind keine engen Schranken gesetzt. Der weite Spielraum, den das Symbol meist dem Einfühlungsvermögen des Aufnehmenden gewährt, birgt aber auch wieder die große Gefahr in sich, daß der Leser auf eine falsche Fährte gerät, das tatsächlich Gemeinte nicht erfaßt, da ihn keine sicheren Wegweiser leiten und kein festes Ziel vor ihm liegt. Dieser Gefahr sucht Walpole dadurch zu steuern, daß er selbst gelegentlich die Erklärung mit anfügt. In den vorwiegend realistischen Romanen ist das Verständnis des Symbols ohne große Schwierigkeiten zu erreichen; in den vorwiegend romantischen Romanen ist jedoch keine eindeutige Auslegung des Sinnes möglich und auch nicht angestrebt, während in der Herries-Saga und den ihr im Stil ähnlichen Werken die Ausdeutung weniger schwierig ist.

Das häufige Vorkommen der symbolischen Gestaltungsweise bei Walpole steht in engem Zusammenhang mit dem Grunderlebnis seiner Werke. „To the Romantic . . . facts are symbols; . . . they draw their importance only from that which they represent“[140]). Für den Romantiker ist die wahre und letzte Aufgabe der Kunst, „das Unendliche darzustellen, und zwar im Endlichen. Es vollzieht sich in dem Kunstwerk die Synthese von Endlichkeit und Unendlichkeit. Die ästhetische Auffassung vom Wesen der Kunst ist also wieder die symbolische“[141]). In der den menschlichen Sinnen zugänglichen äußeren Wirklichkeit sieht der Romantiker einen Schlüssel zur jenseitigen, übersinnlichen Welt, auf die allein seine Sehnsucht gerichtet ist. Das irdische Sein, die Zustände und Vorgänge im menschlichen Leben und in der Natur sind ihm nicht wichtig um ihrer selbst willen, sondern

---

[140]) M. Steen, H. Walpole, S. 15. Vgl. S. 102: Walpoles „writings have educated us to look for the story behind the story, in other words, to see in the story itself the symbol“. Vgl. Cl. Dane, Tradition and H. Walpole, handelt über die Stellung Walpoles in der englischen Literatur: „. . . from Hawthorne he gets his symbolism, from Trollope he gets his use of family life, from Thackeray he gets his use of society.“ (S. 175; vgl. S. 149.)

[141]) M. Deutschbein, Wesen des Romant., S. 47/8.

deshalb, weil sie der Abdruck, der erkennbare Teil eines höheren Seins sind, dessen er durch sie teilhaftig werden kann. Durch die äußerlich zutage tretenden, ihm zugänglichen Erscheinungsformen kann seine Seele in geheimnisvolle, wunderbare Beziehung treten zu jener überirdischen, dem menschlichen Verstande verborgen bleibende Kraft, die hinter diesen Erscheinungsformen und durch sie wirksam ist. Das romantische Symbol „ist mit der Existenz des Symbolisierten in einem gewissen lebendigen Zusammenhang“[142]); es kann darum eine Brücke schlagen von der irdischen Welt zur überirdischen und den Gegensatz zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit zum Ausgleich bringen. Aus diesem Grunde ist die symbolische Form für Walpole, in dessen Werk dieser Gegensatz zum Grunderlebnis geworden ist, das geeignetste Stilmittel, durch das er die beiden gegensätzlichen Welten zueinander in Beziehung setzen und schließlich den Gegensatz einer Lösung zuführen kann.

Es ist dabei zu beobachten, daß die Beschreibung des symbolischen Gebildes bei Walpole eine genaue wirklichkeitsgetreue Schilderung enthält. Darin kommt die realistische Tendenz seines Kunstschaffens zum Ausdruck. Obwohl die eigentliche Bedeutung des Dargestellten in dem zugrunde liegenden tieferen Sinn zu sehen ist, wird doch das Wirklichkeitsbild nicht vernachlässigt; es ist vielmehr oft bei der Ausmalung von Einzelzügen verweilt worden, die an sich nichts zur tieferen Sinngebung beitragen. Während für den reinen Romantiker die symbolische Ersatzvorstellung nur dadurch von Wert ist, daß sie ihm dienlich ist für seine Ziele, hat sie für Walpole daneben auch noch selbständige Bedeutung.

Außer den romantischen Symbolen finden sich in seinen Romanen auch viele Symbole, die nur in realistischem Zusammenhange stehen und zu keinem in irrationale Sphären weisenden Sinnbezug auffordern. Bei der indirekten Charakteristik konnten schon solche Stellen angeführt werden. Der tiefere Sinn, der ihnen zugrunde liegt, bewegt sich in einer Ebene, die vom Verstande begriffen werden kann. Hier ist nicht so sehr das Unbenennbare, Unausschöpfliche des Vorganges bei der Symbolentstehung maßgebend gewesen, als vielmehr das Bestreben, eine direkte Bezeichnung abstrakter Beziehungen und Vorstellungen zu vermeiden. Der Spielraum, den diese Symbole umkreisen, ist daher auch nicht so grenzenlos und unbestimmt wie der Bereich der romantischen Symbole. Ihr Wert besteht vor allem in dem Grade der Veranschaulichung, den sie erreichen. Bei der Häufigkeit der Symbole in der Herries-Saga — wie in allen anderen Romanen — können hier nur einige für die symbolische Gesaltungsweise beispielhafte Stellen angeführt werden. Die Tendenz zur Symbolisierung tritt schon von Anfang an („Maradick“) auffallend hervor; nur die Gestaltungskraft hat sich verfeinert; es wird aber auch selbst in der H-S gelegentlich noch der Sinn des Symbols zu deutlich herausgestellt[143]).

[142]) M. Deutschbein, a. a. O., S. 19, in der Anmerkung. Er zitiert einen Ausspruch von Coleridge: „Das Symbol“ always partakes of the reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that unity of which it is the representative.“ (Shawcross LXXIII) . . . Diese Form des Symbolismus ist die romantische.“

[143]) In der symbolischen Gestaltungsweise Walpoles zeigen sich manche Parallelen zu Joseph Conrad. — Vgl. H. Bennewitz, Charaktere in den Romanen J. Conrads, Greifswald, Diss. 1933, S. 5: „Conrads Bestreben ist es, unter die Oberfläche der Triebkraft menschlichen Handelns zu leuchten. So wird gleich den Russen das Bewußte und Unbewußte sein Gebiet. Sein Interesse gilt allem Dunkeln, Seltsamen im Menschenleben. Diese Auffassung einer verzauberten Welt macht Conrads Werk geheimnisvoll, symbolisch und bringt ihm den Namen eines romantischen Realisten.“

Menschen als symbolische Vertreter geistiger Kräfte.

Die Menschen gewinnen oft über ihr reales Sein hinaus eine weitere überlebensgroße Bedeutung, wenn ein anderer Mensch an ihre Erscheinung Phantasievorstellungen knüpft, die mit ihrer tatsächlichen, objektiven Existenz nicht mehr in Einklang stehen. Indem ein Mensch gewisse Merkmale, die ihm an einem Mitmenschen auffallen, ausschließlich im Auge behält, alle anderen Merkmale, die jenem noch anhaften, ungewollt übersieht oder absichtlich beiseite schiebt, schafft er sich ein Bild von ihm, das von vornherein einseitig und unklar ist. Wenn er die von ihm bevorzugt herausgehobenen Merkmale dann außerdem noch übersteigert, entfernt sich das ihm vorschwebende Bild noch weiter von dem ursprünglichen Ausgangspunkt. Er sieht den Menschen nicht mehr in seiner wahren Gestalt, sondern in einem nur in seiner Vorstellung vorhandenen Zerrbild, das aus einer Verschiebung und Vergröberung entstanden ist. Bei Walpoles Personen ist nun zu beobachten, daß sie vorzüglich solche Merkmale an ihren Mitmenschen herausheben, die für sie selbst von großer Bedeutung sind. Und zwar schenken sie diesen Merkmalen deshalb eine solch außerordentliche Beachtung, weil diese in enger Beziehung stehen zu den in ihrer Seele sich widerstreitenden, gegensätzlichen Kräften. Am Nebenmenschen erkennen sie unmißverständlich, was sie nur undeutlich in sich verspüren, da ihr Bewußtsein den inneren Vorgang nicht einwandfrei wahrzunehmen vermag. Die ihr Inneres bewegenden Kräfte bleiben ihnen unbewußt und unfaßbar; am Nebenmenschen treten sie ihnen dagegen überscharf entgegen. So können sie ihn nicht mehr objektiv, frei von allen Gefühlsregungen bewerten, erfassen nur die für sie bedeutungsvollen Seiten an ihm und sehen in ihrem erregten Gemütszustande in ihm die Verkörperung dessen, was sie aus ihrem Innern auf ihn übertragen haben. Der andere Mensch ist für sie nur noch das anschauliche Abbild, das Symbol der in ihrer Seele wirksamen geistigen Kraft[144]).

Die Nebenpersonen gewinnen im Rahmen der Haupthandlung dadurch eine große Bedeutung, daß sie von den Hauptpersonen symbolisch gewertet werden. Die Menschen, in deren Gesellschaft eine Hauptperson sich befindet, geben einen symbolischen Hinweis auf die Seite ihres Wesens, die im Augenblick sein Handeln beeinflußt. Der Erzähler stellt diesen tieferen Zusammenhang zwischen der Seelenverfassung der Hauptpersonen und dem Charakter der sie umgebenden Menschen oft direkt heraus. So sagt er über Larry Todd, einen fragwürdigen Begleiter von Georges Paris: „He was a sort of ogre personification of all that threatened Georges." (J. 263.) Eine ähnliche Rolle spielt George Endicot, ein heimatloser Vagabund, im Leben Benjamins. Er ist das menschliche Symbol für Benjamins wilde Abenteurerlust, für die Seite seines Charakters, die ihn dazu führt, ein ungebundenes und oft gefahrvolles Dasein einem disziplinierten Leben vorzuziehen. Noch im Alter tritt die Versuchung ein letztes Mal an ihn heran; nach kurzem inneren Kampfe wird er Herr über sie: „It was his last struggle . . . It would be good to be with George again, to move . . . into that old world without law, without order, without discipline. Then he shook his head . . . He felt an intense relief as though a weight that had hampered him for years past

---

144) Ein Hinweis auf die psychologische Ursache der Symbolisierung findet sich an folgender Stelle: Judith erkennt, daß „events and persons were inclined, if you did not keep them in order, to acquire a gigantic significance". (F. 495; vgl. F. 453, 472/3, 573.)

were gone." (V. 833; vgl. V. 547.) Ähnliche Gestalten, sinnbildliche Figuren für den verwerflichen, gefährlichen Hang zum Sichverlieren in einer unwürdigen Lebenshaltung sind: Mrs. Ponder (vgl. F. 349, 525); Mrs. Pangloss (F. 654); Alice Press (R. 102); Mr. Winch (F. 437).

Im Unterschied dazu vertritt Charlie Watson eine gute Seite von Judith; er ist für sie das lebendige Sinnbild ihrer romantischen Sehnsucht nach einem geruhsamen Leben in der Weltabgeschiedenheit von Watendlath: „All Watendlath seemed to be personified by him." (J. 423.) Desgleichen ist auch Will Leathwaite das Sinnbild für ein naturverwachsenes Leben, darüber hinaus sogar für ein romantisches Versinken in der Natur, ein Teilhaben an ihrer ewigen Kraft und Schönheit. Judith, die ihn zu Adam nach London schickt, empfindet es unbestimmt, daß sie damit einen symbolischen Akt vollzieht: „It was as though she were sending Adam a piece of the North." Die Beschreibung seiner Erscheinung hat schon einen solchen tieferen Sinn: „He stood up in the thin Northern sunlight as though he had been created by it." (F. 522; vgl. F. 96.) Eindeutiger wird die symbolische Bedeutung aufgehellt, welche ein plötzlich auftauchender Mann in der Vorstellung von Benjamins Tochter Sally gewinnt: „He was a piece of the War. She had encountered the War." (V. 693.) Noch deutlicher wird die sinnbildliche Rolle einer Frau aufgedeckt, die für Judith während ihres kurzen Aufenthaltes in Frankreich die ungewohnte Atmosphäre ihrer Erlebnisse in Paris repräsentiert: „La Belle Limonadière . . . always afterwards seemed to Judith to be the symbol, the decorated figurehead of this strange Paris adventure — to have the colour, the audacity and also the sordidness and underground thunder of this fantastic Paris scene." (J. 378.) Old Stane, dessen Sohn von Georges Paris getötet wurde, weil er in ihm einen gefahrbringenden Rivalen sah, tritt als sühnender Rächer auf. In seiner äußeren Erscheinung ist keine Ursache zur Furcht gegeben; aber die Wirkung, die seine bloße Gegenwart auf den schuldbewußten Georges und die sein Schicksal teilende Judith ausübt, ist um so bedrohlicher. (Vgl. J 253, 275.) Georges empfindet nur unbewußt die Last, die er durch den Mord auf sein Gewissen geladen hat. Es ist die mahnende Stimme seines Innern, die durch die Anwesenheit Stanes laut wird. Dieses Innere überträgt sich auf den alten Mann, der so zum mahnenden Sinnbild für die schwere Schuld wird. An dieser Schuld zerbricht Georges, was wieder symbolisch dadurch ausgedrückt wird, daß ihn der rächende Vater zu Fall bringt. Die starke Abhängigkeit der Symbolisierung von der Phantasie wird deutlich an einer Bemerkung Judiths; nach dem Tode von Georges schreibt sie in einem Brief über Old Stane: „Was he imagined by Georges and myself? I sometimes think so." (J. 280.) An seiner realen Existenz zweifelt aber der Leser keinen Augenblick, ebenso wenig wie bei den anderen symbolisch zu wertenden Menschen. Die reifere Kunst der H-S besteht darin, daß der Dichter solche Gestalten glaubhaft zu machen weiß. In den rein romantischen Romanen, in denen von dieser symbolischen Verwendung der Menschen reichlich Gebrauch gemacht worden ist, wirken diese Menschen schemenhaft und unwirklich. Morelli in „Maradick", Crispin in „Portrait", Pengelly in "Circus", Zanti in „Fortitude" sind als symbolische Vertreter dämonischer Mächte zu bewerten; an einigen Stellen zerfließen sie völlig ins Geisterhafte und lassen jegliche Lebensechtheit und Glaubenswürdigkeit vermissen; sie besitzen nur noch symbolische Bedeutung für die handelnden Personen; daß sie daneben noch lebendige Menschen aus Fleisch und Blut sein könnten, kann sich der Leser nicht vorstellen.

Eine Weiterentwicklung dieser dämonischen Naturen ist der „pedlar", der im Leben Rogue Herries' geheimnisvoll auftaucht und ebenso geheimnisvoll wieder verschwindet, verschiedene Gestalten annimmt, als Versucher, als scheinbarer Freund und Berater, als gefährlicher Feind seine Entschlüsse zu beeinflussen sucht und ihn unablässig wie ein Mephistopheles begleitet. Der Umstand, daß er stets in kritischen Augenblicken in Erscheinung tritt, läßt schon vermuten, daß er eine tiefere Bedeutung hat. Schon bei seiner ersten Begegnung mit ihm empfindet Francis „that this would not be the last time that he would see that pedlar." (R. 51.) Mit seinem Auftreten deutet der Erzähler jedesmal unauffällig an, daß sich für Francis ein schwerer Konflikt anbahnt, daß seine „wild side" Macht über ihn zu gewinnen sucht. Er ist das symbolische Außenbild für die Kraft im Rogue, die ihn in Schwierigkeiten und Gefahren hineinzerrt und der er vergeblich zu entrinnen sucht, die ihn aber auch in erhebende Momente starker Selbstverleugnung hineinversetzt. Durch ihn gerät er in Situationen, in denen seine seelische Widerstandskraft erprobt wird und er sich bewähren kann. Stets wenn er glaubt, Ruhe gefunden zu haben, wird er durch ihn wieder zu neuen Auseinandersetzungen geführt und so mit dem „real life" in Berührung gebracht. Durch ihn wird er auch auf Mirabell aufmerksam gemacht und, als er deren Haar bewundert, aufgefordert, ihr näherzutreten: „Come and burn your hand in it." (R. 153.) Das unliebsame Duell mit Osbaldistone hatte er vermeiden wollen; aber „the pedlar sardonically watched him" (R. 159), so daß es ihm unmöglich wird, sich zurückzuziehen. In Carlisle ahnt er, daß ein neuer Konflikt heraufzieht, als er in einem Manne, den er in den Straßen der Stadt erblickt, seinen alten, ihn hartnäckig verfolgenden Begleiter vermutet: „Herries had the oddest fancy . . . that it was the pedlar standing there, the pedlar whom he had not seen since that Christmas night of the duel." (R. 250.)

Die Gestalt des im Lande herumziehenden Trödlers wird zwar vom Erzähler noch in ihrer realen Existenz beschrieben; durch ihre geheimnisvolle Beziehung zu den einzelnen Vorkommnissen überwiegt aber doch die symbolische Bedeutung dieser Figur, die noch romantischer, völlig geisterhaft erscheint, wenn dieser seltsame Mensch in einem Gespräch mit David diesem einen Einblick in seine Zukunft gewährt und erklärt: „J know everything . . . J am the Devil . . ." Verstärkt wird das Geheimnisvolle seiner Erscheinung, wenn er dann plötzlich und auf unerklärliche Weise verschwindet: „He was quite suddenly lost in the sunlight." (R. 95/6.) Er steht so in der Art seines Auftretens den rein romantisch gezeichneten Gestalten nahe und hat die gleiche symbolische Bedeutung für die innere Handlung wie Morelli, Zanti und Crispin; er ist eine der wenigen Figuren in der H-S, die auf diese Weise dargestellt sind.

Träume und Visionen.

Von diesen Gestalten ist es nur ein kurzer Schritt zu den schattenhaften Figuren und Erscheinungen, die den Menschen in ihren Visionen und Träumen geisterhaft vorschweben. Träume und Visionen werden von Walpole häufig beschrieben; sie sind für ihn wertvolle Mittel, indirekt und künstlerisch wirksam die Charaktere und die Seelenverfassungen hauptsächlich der romantisch veranlagten Menschen darzustellen. In ihnen kommt die romantische Seite seiner Romankunst am auffallendsten zum Ausdruck. Oft ist schon im Titel

des Kapitels, in dem sie erscheinen, das Ungewöhnliche des Inhalts angekündigt: „Phantasmagoria in the hills." (R. 184.) Francis steht nach langem vergeblichen Bemühen um die Antwort auf das Lebensrätsel kurz vor der Erfüllung seiner Sehnsucht, vor der Wiedervereinigung mit Mirabell. Er hat seltsame Gesichte, die vom Erzähler zunächst realistisch eingeleitet werden: „he was not clear in his head just then." Die hemmende Wirkung dieser Erläuterung, die einer vernunftgemäßen Einstellung entspringt, wird aber bald aufgehoben durch die lebendige Darstellung der phantastischen, visionären Gebilde, die anfänglich noch unklar erscheinen, dann deutlichere Formen annehmen und schließlich in menschlicher Gestalt zu ihm sprechen: Zuerst sieht er nur „figures rise on every side of him," dann sondert sich „an odd old creature" ab, kommt ihm näher, bleibt aber noch schattenhaft und wird erst während des Gespräches zu einem „black-cloaked beggar", der dann unbestimmt als „shadow" seine geheimnisvollen, tiefsinnigen Reden beendet und in sein Schattenreich zurückschwindet. (R. 491/3.)

Der Unterschied zwischen diesem „black-cloaked beggar" und dem „pedlar" besteht vornehmlich darin, daß hier der Gestalt keine objektive Existenz unabhängig vom Erlebenden zuerkannt, sondern ihr Entstehen aus der Einbildungskraft vorgeführt wird. Der symbolische Gehalt der Vision ist darin zu sehen, daß damit schon die nahe Erfüllung von Francis' Streben angekündigt wird, da der ruhige abgeklärte Ton der Unterhaltung und ihr Inhalt auf die Ruhe und Abgeklärtheit hinweist, die in seinem Innern nunmehr eingezogen ist und sich deutlich abhebt von dem schweren seelischen Zwiespalt in früheren Stadien seiner Entwicklung, wie er z. B. in einer traumartigen Phantasievorstellung zu verspüren ist, von der er einem verständnisvollen Freunde berichtet: Francis bekennt zunächst, daß es in seinem Wesen liege „to be dreaming when J should be most practical" und daß er sich ohne Unterlaß um eine Lösung der geheimnisvollen Lebensfrage bemüht habe. Es war für ihn immer die größte Sorge gewesen, er könnte sterben „without any answer". Diese Antwort wird ihm aber erst zuteil, wenn er in seinem Innern den Ausgleich zwischen seinen entgegengesetzten Anlagen hergestellt hat. Während eines Theaterbesuches vermeint er, neben sich einen Menschen zu haben, der ihn daran hindern will, daß er die Antwort finde und sich einer Vereinigung mit Mirabell entgegenstellt; er muß mit ihm ringen, wie er auch in seiner Seele um das innere Gleichgewicht ringen muß: „With the utmost difficulty, and after much roughness, J reached her." In seliger Vereinigung geht er mit ihr in den Tod: „Such a mutual death was greater than anything that life had been." Dieser Traum ist eine symbolische Vorwegnahme des gemeinsamen Todes der glücklich vereinten Liebenden. Francis glaubte tatsächlich, den Begleiter, den er überwinden mußte, leibhaftig gegenwärtig zu haben; aber „when, in my clear mind, J looked for this fellow again he was not there." Sein Freund weist unauffällig auf die tiefere Bedeutung hin: „‚Jt was a dream' said Mr. Harness, ‚God has many fashions of making Himself clear to us!" (R. 449/50.)

Die Hauptpersonen als symbolische Vertreter geistiger Kräfte.

In dem Verhältnis zwischen John und Uhland ist die psychologische Entstehungsursache des Symbols, die Uebertragung eigenen Erlebens auf die andere Person am deutlichsten zu erkennen. John haßt

und fürchtet Uhland in krankhafter Weise, er kann ihm nicht mehr kühlen Kopfes gegenübertreten, er sieht nicht mehr sachlich unvoreingenommen: „he saw him as a shapeless, boneless animal emitting some sickening odour . . . so that, at times, he believed that Uhland was some part of himself — that part we all have, hidden, shameful, lurking." (F 453.) John wird sich gelegentlich selbst über diese symbolhafte Bedeutung Uhlands klar: „He must recognize that Uhland was only a symbol. Life would have been for him always a place of fears and terrors even though Uhland had never been born." (F. 554.) Wie alle willensschwachen einseitigen Romantiker fühlt er eine lähmende Angst vor der brutalen, grausamen Wirklichkeit, die ihn nicht zu einem reinen, ungestörten Genuß des Schönen und Erhabenen im Leben und in der Natur kommen läßt. Uhland ist ihm ein Sinnbild für diese grausame, nüchterne Wirklichkeit; seine ganzen Angstvorstellungen konzentrieren sich auf diesen kaltblütigen, zynischen Krüppel, der all seine schönen Illusionen zerstört und vor dem er sein ganzes Leben hindurch keine Ruhe findet. (Vgl. F. 565.) Das verzerrte und unwirkliche Bild, das er sich von ihm geformt hat, ist nichts anderes als die sichtbar gewordene Seite seines eigenen Wesens, die ihn zur feigen, pessimistischen, ins Schimpfliche abgleitenden Negierung alles Aufrechten und Wertvollen im Leben verführen will. Sein Kampf mit Uhland ist so symbolisch für den Kampf, den er gegen diesen schrecklichen, erniedrigenden Teil seines Selbst führt: „The fight within himself was so arduous that he could scarcely think of, or even see, Uhland. It was something more than Uhland, and something worse." (F. 572.) Tatsächlich ringen in ihm die feige, weltscheue und die entschlossene, bejahende Seite seines Charakters um die Vorherrschaft über seine Entschlüsse; die beiden Tendenzen scheinen in seiner erregten Phantasie während des Konfliktes selbständig geworden zu sein und sprechen zu ihm wie zwei fremde Gestalten: „‚Turn back! Turn back! the boneless creature said. You know that you are afraid . . .' And the other companion at his side seemed to whisper. ‚Go on! You have nothing to fear. All your life you have been fighting shadows . . .'" (F. 565.) Der symbolische Gehalt im Verhältnis der beiden Kontrahenten wird vom Erzähler häufig und oft zu deutlich aufgewiesen, das Sinnbild wird in den vielen Erklärungen wieder in seinen Sinn aufgelöst und wirkt so nicht rein aus sich selbst heraus: „those figures (Walter und Uhland) who stood to him for everything in life that he hated and feared the most." (F. 110; vgl. F. 453, 472/3; F. 573.)

Aber auch John erfüllt für Uhland eine sinnbildliche Funktion. Er leidet schwer unter seinem verkrüppelten Aeußeren, fühlt sich beständig zurückgesetzt, minderwertig und von den Freuden des Lebens ausgeschlossen; darum sieht er mit Mißgunst auf andere glücklichere Menschen. John ist für ihn der Prototyp alles dessen, was ihm versagt geblieben ist, ist Symbol schlechthin für das rücksichtslose Schicksal, das seine Gaben völlig wahllos unter die Menschen verteilt und ihn selbst mit einem wenig beneidenswerten Los beschert hat. Er will sich dafür an dem Glücklicheren rächen und meint damit die ganze mitleidlose, von ihm aufs tiefste verachtete Menschheit zu treffen. (Vgl. F. 544.) Er haßt ihn mit der gleichen Wut, mit der er alles Schöne, Reine und Unberührte haßt: „Yes, he would spoil some of that beauty and aloofness . . . his (John's) air as delicate and untouched by life as a boy's of seventeen might be." (F. 570.) Diese Schönheit und Weltfremdheit ist es, die ihn rasend macht, denn er

selbst ist gerade das Gegenteil, ist häßlich und hat die Gemeinheit des Lebens am eigenen Leibe schon verspürt. In der letzten Begegnung mit ihm überwindet John den lähmenden Einfluß von Uhland und damit seine eigene Schwäche: „But all fear was gone. He was strong with his whole strength." (F. 575.) Er gewinnt den starken, ungetrübten Glauben an die Schönheit und den höheren Wert des Lebens zurück. Die Feindschaft zwischen John und Uhland war entsprungen aus ihrer gegensätzlichen Weltanschauung, aus dem ewigen Gegensatz zweier geistiger Kräfte. Uhland ist Pessimist, ist Verneiner und Zerstörer; er verzehrt sich in einem verachtungsvollen Grimme gegen die Welt, da er die Unzulänglichkeit alles irdischen Strebens nicht vergessen kann. John ist ein romantischer Idealist, der frei geworden ist mit dem Augenblick, in dem er die Angst vor der brutalen Wirklichkeit abgelegt hat. In seiner Todesstunde wird er zum Sieger über sich und über Uhland. Dieser sieht sich vor dem Nichts und weiß keinen andern Weg als den Tod: „John was dead . . . He felt no relief . . . The whole aim of his life was gone . . ." (F. 575.) Mit ihrem Sterben wird symbolisch zum Ausdruck gebracht, daß im Leben beide Kräfte zusammengebunden sind, in dieser Welt auf die Dauer keine den Vorrang vor der andern hat. Im Kampfe beider Kräfte äußert, manifestiert sich das Leben, das sich aus beiden Komponenten zusammensetzt und durch sie zur Tatsache, zur bewegten Wirklichkeit wird. Mit dem Erlöschen der einen Kraft sinkt auch die andere in ein Nichts zusammen, um dann in anderen Menschenschicksalen wieder zu erstehen und durch ihren ewigen Kampf die Geschichte der Menschheit zu formen. Dieser tiefere Sinn des Gegensatzes zwischen John und Uhland wird vom Erzähler aufgedeckt, indem er erwähnt, wie Judith von ihrem Standpunkt als Beobachterin das Geschehen beurteilt: „Where would this thing end, she thought. When had it begun? . . . an old eternal quarrel between beauty and ugliness, normality and abnormality, sense and nonsense — a quarrel born. . . of jealousy and fear." (F. 452.) Nicht so eingehend wird an einer anderen Stelle dieser Zusammenhang zu dem Grunderlebnis angedeutet: „from the beginning there had been something childlike and something eternal too in their relationship." (F. 539.) Daß seine mutige Einsatzbereitschaft nicht erfolglos sein wird, das etwas Positives aus ihr herausgeboren werden kann, und der Gegensatz zu Uhland nur ein sinnbildlicher Einzelfall für ein überzeitliches Lebensprinzip ist, erkennt John in einem Augenblick der Entscheidung: „‚J am revenging my father', he thought, ‚and my son, when he is born, will be fine if J am brave now. For he felt, as many men with imagination have done, that with the vision they are given they can see that no men are apart, that History has no Time, and that all souls struggle for victory together." (F. 566.)

Was in dem Verhältnis zwischen John und Uhland beobachtet wurde, gilt auch für die übrigen Kontrastpaare der Herries-Saga — und der anderen Romane. Der Gegensatz zwischen den einzelnen Charakteren äußert sich an den dramatischen Höhepunkten der Handlung als ein Gegensatz der Weltanschauungen. Alles, was vorausgegangen war, alle Einzelschilderungen der kleinen, oft unbedeutend erscheinenden Umstände und Ereignisse, die einzelnen Teilkrisen in der Seele der Menschen, die in kurzen Szenen dargestellt werden, und nur zu vorläufigen Ergebnissen führen, all diese Zwischenstationen der Handlung sind nur vorbereitende Bausteine zur dramatischen Gestaltung des fruchtbaren Momentes im Kampfe der beiden gegensätzlichen

Kräfte. In dem Augenblick, in dem die Spannung zwischen den beiden Kontrahenten den Gipfelpunkt erreicht hat, wird die äußere Handlung durch symbolische Beziehungssetzung zum Hinweis auf die Lösung der inneren Handlung, den seelischen Konflikt der Hauptpersonen. Der fruchtbare Moment, der von dem Erzähler in seiner dramatischen Zuspitzung als der Augenblick festgehalten wird, in dem die Handlung von den Anfängen des Konfliktes in stetig sich steigernden Krisen zu der entscheidenden Auseinandersetzung sich vorwärts entwickelt hat, dieser Augenblick ist der Brennpunkt, in dem die beiden gegensätzlichen Kräfte in stärkster Wucht aufeinanderprallen und je nach dem Charakter der Träger der Handlung zum tragischen Ende oder zum siegreichen Ausgleich der Spannungen hinführen. Diese dramatische Linienführung der äußeren und inneren Handlung wiederholt sich bei der Schilderung der Schicksale jeder neuen Generation der Herries.

So zeigt sich auch in dem symbolisch dargestellten Handlungsverlauf das dramatische Gestaltungsprinzip der Romane Walpoles. Es kommt darin besonders deutlich die Auffassung des Dichters von dem Kampf zweier entgegengesetzter Kräfte im Dasein des Menschen zum Ausdruck: „For he felt, as many men with imagination have done, that with the vision they are given they can see that no men are apart, that History has no Time, and that all souls struggle for victory together." (F. 566.) Das gemeinsame Grunderlebnis, das Hereinragen zweier gegensätzlicher Kräfte, zweier Welten in das menschliche Leben bindet die Menschen gleichen Schicksals zusammen. In der Geschichte der Menschheit kennt Walpole keine Entwicklung; es ist alles Wiederholung des gleichen Konfliktes. Fortschritt ist nur in der Wandlung der zeitbedingten äußeren Formen anzutreffen. Immer zeigt sich in allem Geschehen der Herries-Saga — und der anderen Romane — dieser Kampf zweier Gegensätze in zwei Kontrastpersonen und in ihren Erlebnissen symbolisiert. Die besonderen Einzelheiten dieses Gegensatzes und die Formen, in denen er zum Vorschein kommt, sind zeitbedingt, ändern sich im Laufe der Geschichte und sind abhängig von den Menschen, die Träger des Kampfes sind. Die Menschen geben dem Kampfe sein wandelbares Gepräge durch ihre Persönlichkeit; sie tragen das Mannigfaltige, Verschiedene, das Veränderliche hinein durch ihren individuellen Charakter und ihre verschiedenartige Umwelt; sie geben dem Kampfe die Gestalt. Das Erlebnis des Kampfes, die Tatsache des bewegten Gegensatzes ist allen Romanen und allen Hauptpersonen Walpoles gemeinsam, nur die Art, wie diese Tatsache erfaßt wird und im einzelnen sich zum Erlebnis formt, ist verschieden. Das Erlebnis ist das Grundmotiv, durchzieht alles Geschehen in den Romanen, deren Gestalt bestimmt wird durch dieses Erlebnis, durch die Menschen und ihre Umwelt. Das äußere Geschehen, die Erlebnisse der verschiedenen Menschen sind sinnbildlicher Hinweis auf das Wirken unsichtbarer Mächte; der Mensch steht zwischen zwei Polen, von beiden unwiderstehlich angezogen. Seine Lebensaufgabe besteht darin, keinem dieser beiden Pole die alleinige Macht über ihn gewinnen zu lassen, weil er sich sonst ins Verderben stürzt. Er soll beide Pole auf sich einwirken lassen; höchstes Lebensglück wird ihm durch das ausgeglichene, gleichmäßige Erleben beider Kräfte zuteil. Darin besteht das „real life"; in jeder anderen Haltung droht Gefahr.

SCHLUSSWORT

Zusammenfassung

Es wurden in dieser Arbeit die hauptsächlichen Auswirkungen des einheitlichen Grunderlebnisses von Walpoles Gesamtwerk in der Gestalt seiner Romane verfolgt. Im Handlungsverlauf, in der Charakteristik der Einzelpersonen und der Familie, in der psychologischen Behandlung, in der Veranschaulichung durch Vergleiche und Symbole, wie auch in der Umweltschilderung konnte festgestellt werden, daß die romantische Gestaltungsweise sich verbindet mit einem realistischen Stilwollen und so einen festen Rückhalt erhält. „The whole history of his development has for its keystone this determination to save his romance by his reality, to extend his reality by his romance"[145]). Dieses Urteil Walpoles über das Werk Joseph Conrads gilt auch für sein eigenes Schaffen. In der Herries-Saga und einigen ihr vorausgehenden Romanen ist diese Synthese des romantischen Realismus am ehesten erreicht. In den Anfangswerken ist dagegen eine einseitige Bevorzugung einer der beiden Tendenzen oder ihre mangelhafte Synthese festzustellen[146]).

Walpoles Stellung in der englischen Literatur.

Inhaltlich zeigen sich einige Berührungspunkte zwischen Walpole und Galsworthy, desgleichen auf einigen Gebieten der Gestaltung. Das romantische Erleben und Gestalten geben aber den Romanen Walpoles ein von Galsworthy völlig abweichendes Gepräge. Was W. Gaßmann über das Verhältnis zwischen diesen beiden Dichtern in bezug auf ihre gemeinsame Behandlung des Charakters der Viktorianischen Zeit sagt, läßt sich verallgemeinern: „Für den Beschauer runden sich die Werke Walpoles und Galsworthys, sich gegenseitig nicht aufhebend, sondern stützend, zu einem deutlichen, durch das Auge des Künstlers gesehenen Bild des Viktorianismus und bilden eine wertvolle, wechselseitige Ergänzung in der Charakterisierung des Viktorianischen Menschen und seiner Zeit"[147]). Galsworthy schildert in der Hauptsache nur den englischen Menschen in seiner realistischen Lebenshaltung, während Walpole dieses Bild des englischen Volkscharakters ergänzt, indem bei ihm auch die dem Romantischen zuneigende, an Ausnahmemenschen hervorbrechende Seite der Volkspsyche in Erscheinung tritt.

---

[145]) H. Walpole, Joseph Conrad, S. 112.

[146]) Vgl. H. W.. a. a. O., S. 109: „It is possible for Romance to be as honestly and clearly perceptive as Realism, but it is not so easy for it to be so because imagination is more difficult of discipline than observation." — Diese Selbstdisziplin ist von Walpole erst in den späteren Romanen erreicht worden.

[147]) W. Gaßmann, Der Viktorianismus bei Hugh Walpole, Diss. Marburg 1933, S. 59.

Inhaltlich sowohl wie stilistisch zeigen sich manche Parallelen zu Joseph Conrad und Dostojewskij; vor allem nähert sich die psychologische Schilderung der Menschen den Romanen des russischen Dichters. Der Einfluß Dostojewskijs auf Walpole ist zwar unverkennbar, doch tritt er nur in den beiden Rußlandromanen besonders eindeutig zutage; in allen anderen Werken und vor allem in der Herries-Saga hat Walpole diesen Einfluß zwar nicht abgetan, aber in einer Weise mit eigenem Wollen und eigener Gestaltungskraft durchtränkt, daß diese Einwirkung befruchtend und nicht erstickend auf ihn gewirkt hat. Er hat Dostojewskijs Psychologie in ihrer Tiefenwirkung durch seine eigene symbolische Darstellungsweise verarbeitet und dem englischen Charakter gemäß in beherrschter Weise verwendet[148]). Es ist nicht so, als ob Walpole von Dostojewskijs psychologischer Darstellungsweise abgerückt und völlig neue eigene Wege gegangen sei. Die Nachwirkung ist nicht mehr zu verspüren, weil sie nicht mehr eindeutig, sondern unter der Oberfläche vornanden und mit eigenem Gestaltungswillen durchmengt ist. Man könnte es so ausdrücken, daß Walpole durch Dostojewskij in seinem Kunstschaffen zunächst gefördert wurde, um dann in der gewiesenen Richtung selbständig weiterzuschreiten. Dazu befähigte ihn vor allem seine traditionalistische Haltung, die jeder ungesunden Uebertreibung abhold ist und dahin strebt, die guten Seiten des Neuen gelten zu lassen und sie auszuwerten auf der Grundlage eigener selbstbewußter Vergangenheit. So gesehen, wurde durch die Bekanntschaft mit Dostojewskij Walpole zunächst einen beachtlichen Schritt vorwärts geführt (Rußland-Romane), er ließ sich aber nicht von der ihm eigenen Bahn ablenken, fand wieder Anschluß an die englische Tradition, ohne in sie zurückzufallen; er hemmte nur die überschnelle Vorwärtsbewegung, um dann in der Herries-Saga den Anschluß zur Tradition wieder herzustellen, ohne das Förderliche des früheren Einflusses aufzugeben[149]). Dieser Evolutionismus führte dann zu einer Verbindung zwischen Dingkunst und Bewußtseinskunst. Walpole experimentiert nicht in neuen Gebieten wie Virginia Woolf, Dorothy Richardson oder gar James Joyce[150]); er treibt keine Psychoanalyse[151]). Auf der festen Grundlage der Alten verwertet er das Neue, soweit es gesund und nicht übertrieben ist und treibt so die Entwicklung stetig

---

148) Der Einfluß Dostojewskijs auf Walpole ist von W. Neuschäffer näher untersucht worden: Dostojewskijs Einfluß auf den englischen Roman, Diss. Heidelberg, 1935 (Angl. Forsch., Heft 81); S. 54: „Diese Einflüsse Dostojewskijs lassen sich, wenn auch in den meisten Fällen in weniger ausgeprägtem Ausmaße, immer wieder in Walpoles Romanen feststellen. Erst seine neuesten Werke zeigen auch in dieser Hinsicht einen grundsätzlichen Wandel . . . Von einer Nachwirkung der Romane Dostojewskijs ist nichts mehr zu verspüren." — Dieser Auffassung können wir uns, wie oben ausgeführt wird, nicht anschließen. Vgl. S. 49/50 dieser Arbeit.

149) Ueber die traditionsgebundene Haltung Walpoles vergleiche folgende Urteile über ihn: Clemence Dane, Tradition and Hugh Walpole S. 179: In Walpoles Werken „a novelist was from the first seen, . . . one of strength and unwavering purposes in experiment, yet knowing the resources of his tradition." (Vgl. S. 14, 197, 212.) Walter F. Schirmer, Engl. Roman, S. 66: „In den behandelten Themen gibt dieser wohl beliebteste Romandichter Kunde von seiner Anteilnahme an den neueren postrealistischen Strömungen. Abenteuer, Mystik fällt ebenso in den Bereich seiner Kunst wie Revolution und realistische Gesellschaftskritik." (Vgl. S. 57.) — B. Fehr Engl. Lit. S. 411, S. 420ff. — B. Fehr, Lit. u. Kulturfragen, S. 18: Walpole ist versucht, „die Bedürfnisse der Gegenwart mit dem Herkunftsmäßigen zu verbinden". — E. Vowinckel, Engl. Roman, Berlin 1926, S. 220: „Das Endurteil wird jedoch . . . sein, daß die fremden, nachgeahmten, von der Zeit aufgedrängten Motivbildungen . . . hinter dem echten Drang zur romantischen Seelenschöpfung zurückstehen."

150) Vgl. G. Kulemeyer, Psychologie im Neuen Engl. Roman (D. Richardson und James Yoyce), Diss. Greifswald 1933, S. 36.

151) Vgl. R. Hoops, Psychoanalyse. Vgl. S. 100 dieser Arbeit.

vorwärts. Seine Stellung in der neueren englischen Literatur ist dadurch gekennzeichnet, daß er ein wertvolles Bindeglied ist zwischen Altem und Neuem. Er weiß es selbst, daß „neither the old romance nor the old realism can return“[152]). Darum hat er sich der Verbindung, dem Romantic-Realism, zugewendet und in ihr versucht, die Methoden moderner Bewußtseinskunst in Anwendung zu bringen.

In der Gestaltungsweise, vor allem in der psychologischen und symbolischen Darstellung und in der Schilderung des Naturerlebens sind manche tiefe Bezüge gegeben, doch sind sie beherrscht und verlieren sich nicht in entwurzelten, unfaßlichen Bezirken des Seins. Es ist so auch in der Gestalt ein Zusammenhang mit Walpoles Weltanschauung erkannt und durch die stilistische Untersuchung vertieft worden: Das Leben ist ein Kampf zwischen den beiden Polen. Diese können nur unter Verzicht auf ein extremes, einseitiges Wollen einander genähert, so nur kann die Spannung zwischen ihnen nutzbar gemacht werden. Es können sehr wohl einzelne Vorstöße ins unerforschte Gebiet versucht werden; man muß aber den Rückweg sich offen halten und jederzeit zurückfinden können in den stetig vorwärtsschreitenden, nach ewigen Gesetzen geregelten Entwicklungsgang des Lebens.

[152]) Hugh Walpole, Joseph Conrad, S. 117.

Lebenslauf

Am 6. Oktober 1909 wurde ich, Edward Hugo Ebert, als Sohn des Kaufmanns Richard Ebert und seiner Ehefrau Margarete, geb Beyer, in Mosbach (Baden) geboren. Dort besuchte ich die Volksschule und das Realgymnasium bis zur Unterprima. Im Jahre 1926 verzogen wir nach Mannheim, wo ich Ostern 1928 das Reifezeugnis erwarb.

Ich studierte an den Universitäten Heidelberg, Berlin und Erlangen Philologie: Englisch, Deutsch, Französisch. Im Winter 1930/31 hielt ich mich fünf Monate lang in England (London) auf, um meine Kenntnisse des Englischen zu erweitern.

Meine akademischen Lehrer waren u. a. in Heidelberg: Hoops, Panzer, Boucke; in Berlin: Hübner, Meißner, Herrmann, Spranger; in Erlangen: Brotanek, v. Wiese, Geißler, Herrigel, Leser.

Ihnen allen bin ich zu aufrichtigem Dank verpflichtet, insbesondere Herrn Geheimrat Brotanek für die bereitwillige Annahme des Themas, die freundlichen Anregungen und die stete Förderung, wodurch er mir die Literaturbeschaffung und die Abfassung dieser Arbeit sehr erleichtert hat.

Ebenso aufrichtig danke ich den Herren Professoren v. Wiese und Herrigel, durch die ich besonders in das künstlerische Verständnis literarischer Werke eingeführt wurde.